وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابـــل – كلية التربية
قسم اللغة العربية

لغة الشعر عند أحمد مطر

رسالة تقدّم بها

مسلم مالك بعير الأسدي

إلى مجلس كلية التربية بجامعة بابـــل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذ المساعد الدكتور

ثائر سمير حسن الشمري

رمضان ١٤٢٨ هـ
أيلول ٢٠٠٧ م .



بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ
الرَّحْمَنُ * عَلَّمَ الْقُرْءان *خَلَقَ
الْإِنسَانَ *عَلَّمَهُ الْبَيَانَ *
الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ *
وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ *
وَالسَّمَاء رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ
*

صدق الله العلي العظيم
الرحمن (١ – ٧)



الإهداء

- إلــى مــن كانــا – ومــا يــزالان – شمســين ينيــران دربــي ، ويرفعــان – بصبرهما وجهدهما – ما يصادفني من عوائق ومتاعب ..... أبي ، وأمي ...
- إلى مصدري سعادتي ، وراحتي : زوجي ، وولديَّ : مريم ، ومحمد رضا ...
- إلى بلدي الذي ما زال يئن وينزف تحت حراب الغربـاء ....

أهدي بحثـــي هذا .....





شكر وتقدير

إلى أستاذيَّ الفاضلين الدكتور علي كاظم المصلاوي ، والمدرس المساعد مهند طارق نجم ، اللذين ما انفكا يشدان من أزري ويمدانني بالمصادر ، والنصائح الثمينة ، والمعلومات القيمة ...

وإلى زميليَّ العزيزين : مرتضى علي سعيد ، وأحمد حسون ، اللذين أمداني بما توافر لديهما من مصادر ..

وإلى زميلي في رحلة البحث الطويلة عن المصادر الأخ حمزة عبيس عبد السادة ...

وإلى زملائي في الدراسة جميعاً بفرعيها الأدب واللغة ، وأخص منهم : حيدر عبد علي ، وكريم البعاج ، وعهود ثعبان ، وإيمان عبد الحسين ، ورشا غضبان ، و علي عبد الرحيم ، وقيس مزهر ، ومجيد عبد الرحمن ...

وإلى زميلي وأخي السيد محمد المهداوي الذي أسهم في وضع لمساته على هذه الرسالة ، بطباعتها ، وإخراجها بالشكل الذي أضعها بين أيديكم ...



إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (**لغة الشعر عند أحمد مطر**) التي قدمها الطالب (**مسلم مالك بعير الأسدي**) قد جرى بإشرافي في كلية التربية بجامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في آداب اللغة العربية ..

التوقيع :
الاسم : أ. م . د ثائر سمير حسن الشمري
التاريخ : / / ٢٠٠٧

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة :

التوقيع :
الاسم : أ . م . د عامر عمران الخفاجي
رئيس قسم اللغة العربية
التاريخ : / / ٢٠٠٧

إقرار لجنة المناقشة

نشهد – نحن أعضاء لجنة المناقشة – بأننا قد اطلعنا على الرسالة الموسومة بـ (**لغة الشعر عند أحمد مطر**) التي تقدم بها الطالب (**مسلم مالك بعير الأسدي**) ، وناقشناه في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، ونعتقد أنَّها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في آداب اللغة العربية بتقدير (**جيد عال**) ...

أ . م . د عبد العظيم رهيف خورشيد
رئيساً
/ / ٢٠٠٨ م

أ .م . د عباس رشيد الدرة
عضوًا
/ / ٢٠٠٨ م

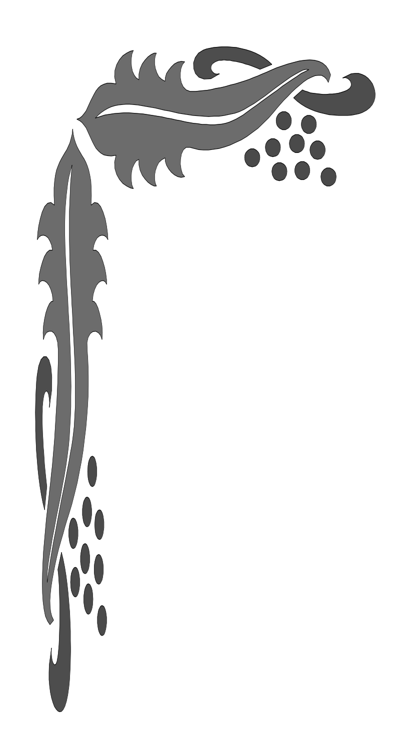
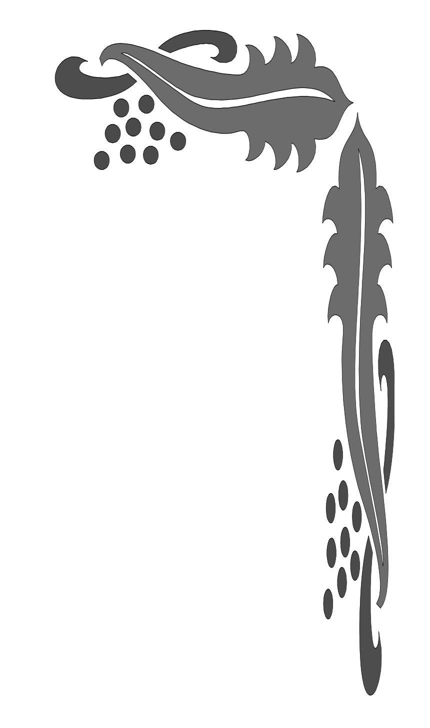
أ .م . د سرحان جفات سلمان
عضواً
/ / ٢٠٠٨ م

أ .م .د ثائر سمير حسن الشمري
عضوًا ومشرفاً
/ / ٢٠٠٨ م

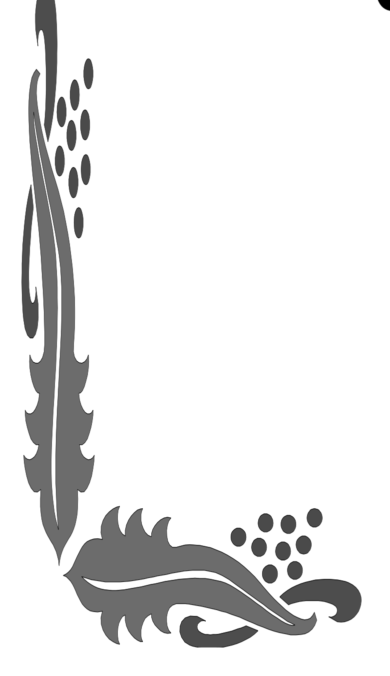
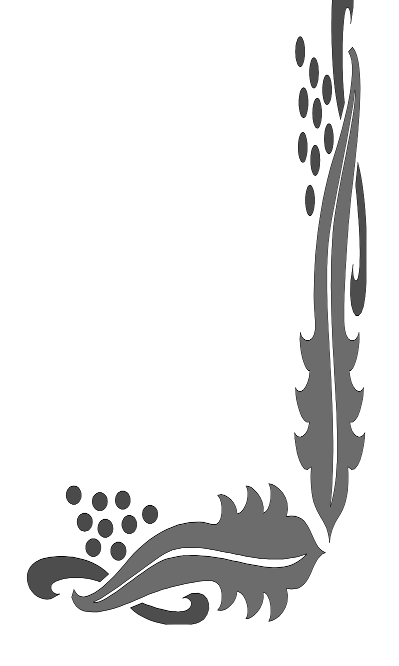
صادق مجلس كلية التربية بجامعة بابل على قرار لجنة المناقشة

أ . م . د لؤي عبد الهاني السويدي
عميد كلية التربية / جامعة بابل
/ / ٢٠٠٨ م .

قائمة المحتويات

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خاتم أنبيائه محمدٍ ، وعلى آله ، وصحبه المنتجبين ...

وبعد ؛

فقد تناول هذا البحث شاعراً من شعراء العربية ، تعرَّض للظلم والاضطهاد ، لا من لدن النظام العراقي السابق فحسب ، بل من كثير من الأنظمة العربية ؛ تلك الأنظمة التي لم تسمح حتى بإدخال بعض القصاصات الورقية التي احتوت على بعض شعره ، مثلما منعت إدخال دواوينه إلى أراضيها تحت أي ظرف من الظروف ولكونه من الشعراء القلائل الذين لم يدنسوا أقلامهم بمدح النظام الصدامي ، أو أي نظام آخر ...

وبسبب ما تتمتع به نصوصه من جمال ورونق ، فقد كان الشاعر (أحمد مطر) هدفاً للدراسة ، وكانت لغة شعره الجانب المدروس ، بعد أن أدرك الباحث مقدار الفائدة التي سيجنيها من دراسة هذا الموضوع بوصفه يمتد في جذوره إلى أكثر علوم اللغة من (أدب ، ونحو ، ونقد ، وبلاغة ، وعروض ..) وكانت مجموعة الشاعر المطبوعة في (لندن) هي مدار الدراسة ، لأنها اشتملت على نتاجاته الشعرية السابقة جميعها ..

وبسبب التعتيم الإعلامي الكبير الذي سلط على الشاعر ونتاجاته ، وبسبب التوجس من التوجه لدراسته من لدن الباحثين ، فقد ابتعدت أقلامهم عن دراسة أية جوانب من حياته وشعره ، ما عدا تلك الدراسة التي كتبها الباحث المصري (كمال أحمد غنيم) التي طبعت في كتاب سمّاه : (عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر) ، وتطرَّق الباحث في هذا الكتاب إلى لغة الشاعر بأوراق عدة من دون أن يتطرق إلى أقسامها

المختلفة ، إذ حصروا دراسته ببعض جوانبهـ ، كما أنّ دراسته شملت خمس لافتات من المجموعة فقط .

أما المنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة ؛ فهو المنهج الفني الذي يعتمد استقراء النصوص الشعرية ، وتحليلها من أجل الخروج بالنتائج التي تظهر من خلال الدراسة والتحليل .

وتبعاً لمقتضيات الموضوع فقد ضمَّ البحث تمهيداً ، وأربعة فصول ، اختصَّ التمهيد بعرض موجز عن حياة الشاعر أحمد مطر ، وذكر صفاته ، ومصادر ثقافته .

وتناول الفصل الأول الألفاظ التي سادت في لغته تحت فقرات مختلفة ، مع مدخل بيَّن الباحث فيه أهميَّة الألفاظ ، ومدى ارتباطها بالسياق العام للنص .

أما الفصل الثاني ، فقد تحدثنا فيه عن معنى الأسلوب ، ومن ثمَّ دراسة لأهم الأساليب اللغوية الجمالية التي استعملها الشاعر في نقل تجربته الإبداعية ، مع دراسة الأغراض المجازية التي خرجت إليها بعض هذه الأساليب عند ورودها .

وخصص الفصل الثالث للحديث عن الإيقاع ، ومن ثمَّ الوقوف عند أهم ما استعمله الشاعر من تقنيات موسيقية ، رفدت شعره بالجمال والقوة ، مع ذكر المواضع التي التزم الشاعر بالموروث فيها ، والمواضع التي اخترق الشاعر بوساطة بعض تلك التقنيات ذلك الموروث ، رغبة في التجدد ، ولمواكبة ركب الحداثة .

وجاء الفصل الرابع (الأخير) من هذه الدراسة متناولاً الدلالة الحقيقية التي قصدها الشاعر من خلال ألفاظه وأساليبه التركيبية وإيقاعه فضلاً عن دراسة معنى الدلالة .

وأعقبنا التمهيد وتلك الفصول خاتمة بيّنّا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال الدراسة ، وكذلك قائمة للمصادر والمراجع التي اعتمدها البحث ، وأخيراً خلاصة باللغة الانجليزية .

وقد أفاد الباحث من مجموعة كبيرة من الدراسات التي تتصل بصورة أو بأخرى بالموضوع المدروس ، وكانت أهم تلك المصادر : الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر (أحمد مطر) ، وكذلك المعاجم اللغوية والأدبية ، وكتب النقد القديمة والحديثة ، فضلاً

عن بعض دواوين الشعراء القدماء ، وبعض الرسائل والأطاريح الجامعية المتصلة بالموضوع ، وبعض الدوريات .

أما أبرز الصعوبات التي واجهت الباحث ؛ فتمثلت بقلة الدراسات الحديثة التي تناولت الشعر العربي المعاصر ، ولاسيما الشعر العراقي ، وصعوبة الحصول على الدراسات النقدية الحديثة التي خلت منها أكثر المكتبات ، ومن الصعوبات الكبيرة التي واجهت الباحث الوضع الأمني ، والظروف العصيبة التي يمر بها بلدنا العزيز ؛ التي وقفت عائقاً أمام الباحث في تنقلاته من أجل البحث عن مصادر الدراسة .

وبعد أن وصل البحث إلى خاتمة الطريق لا بد من رد الجميل إلى من كان له الفضل في إتمامه ، وأسهم في تذليل الصعوبات أمام الباحث ، من خلال توفير المصادر المهمة ، وقراءة البحث ، وتشذيبه ، وتهذيبه ، ومتابعته في كل صغيرة وكبيرة ، ومتابعة الباحث في كل خطوة يخطوها ؛ وهو أستاذي الدكتور ثائر سمير حسن الشمري ، الذي كان لآرائه العلمية السديدة الأثر البالغ في إنجاز هذا العمل ، فله مني المودة والشكر ، داعياً الله عز وجل أن ينعم عليه بالصحة والعافية ، والشباب الدائم .

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي الأفاضل في جامعتي بابل وكربلاء ، فقد كان لي الشرف الكبير أن أتتلمذ على أيديهم الكريمة ، وأخص بالذكر منهم : الدكتور عامر عمران الخفاجي ، والدكتور قيس حمزة الخفاجي ، والدكتور عدنان حسين العوادي ، والدكتور عباس محمد رضا ، والدكتورة هناء جواد عبد السادة ، والدكتور عبد العظيم رهيف والدكتور صباح المرزوك والدكتور علي إبراهيم والدكتور محسن فرحان والدكتور علي كاظم المصلاوي ، والدكتور محمد عبد الحسين الخطيب ، والمدرس المساعد مهند طارق نجم ، جزاهم الله عني خير الجزاء ..

كما أقدم شكري للعاملين في المكتبات التي كنت أرتادها ، وأخص بالذكر منهم العاملين في مكتبة كلية الآداب بجامعة بابل ، والمكتبة المركزية ، والعاملين في مكتبة كربلاء المركزية ، ومكتبة كلية التربية بجامعة كربلاء ، ومكتبة قسم اللغة العربية في كلية التربية بجامعة بابل ، ومكتبة كلية التربية الأساسية بجامعة بابل ..

وأخيراً فإني لا أدَّعي أنَّ هذه الرسالة تخلو من قصور ، لأنَّه حليفنا على الرغم من سعينا الحثيث لتجنبه ، لأنَّ الكمال لله وحده جلَّ في علاه ، ولكنَّ حسبي ما بذلته من جهد ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، وعلى محمد وآله أفضل الصلاة وأتم التسليم ...



التمهيد

حياة الشاعر



اسمه ونسبه :

هـو أحمـد حسـن مطـر الهاشـمي ، وينتهـي نسـبه إلـى السـيد إبـراهيم المجـاب (عليه السلام) ، المدفون في الروضة الحسينية المطهرة [1].

حياته :

ولد الشاعر أحمد مطر في منطقة التنومة في محافظة البصرة سنة ١٩٥٠ م من أبوين ينحدران من محافظة العمارة ، وبعد مدة من ولادته تركت عائلته ناحية التنومة وانتقلت للعيش عبر نهر شط العرب في محلة الأصمعي في جنوب العراق[2] ، وأما والده فهو رجل شرطة أحيل إلى التقاعد سنة ١٩٦٢ م ، وللشاعر من الأخوة خمسة ، وكذلك من الأخوات ، وترتيب الشاعر بين الذكور هو الرابع[3] ، وأكبر أخوته هو السيد (علي) الذي تعرَّض إلى ضغوطات عدَّة حاله حال أفراد أسرته ، مما اضطرَّه إلى الهجرة إلى إيران بعد خروجه من السجن في نهاية السبعينيات ، وهو الآن من أساتذة الحوزة العلمية هناك ، وشقيقه الآخر هو السيد (خالد) الذي تعرَّض للاعتقال ، وتم إعدامه في السادس عشر من شهر حزيران من عام ١٩٨٣ م ، والثالث هو السيد (طاهر) الذي اعتقل سنة ١٩٨١ م ، وأطلق سراحه في السادس والعشرين من شهر كانون الأول من عام ١٩٩١ م ، وأصغر أخوته هو السيد (زكي) الذي تخلَّص منه النظام خلال حادث سير ، وأما والده فقد تعرَّض للاعتقال سنة ١٩٨١ م ، وتوفي سنة

---

(١) ينظر / أحمد مطر ؛ شاعر بصري (مقال) : ٤ .
(٢) ينظر / المفارقة في شعر أحمد مطر (بحث) : ٦ .
(٣) ينظر / أحمد مطر (لقاء) ، مجلة الوطن العربي : ١٨ – ٢٢ .

١٩٨٣ م ، بعد أن أفرج عنه بقليل[١] ، والشاعر يذكر بعض الحوادث التي أصابت أسرته بسبب مواقفها الوطنية في عدد من القصائد ، منها القصيدة التي قالها في حادثة إعدام أخيه ، ومنها قوله[٢] :

باسم والينا المبجَّل

قرروا شنق الذي اغتال أخي

لكنَّه كان قصيراً

فمضى الجلاد يسأل :

رأسه لا يصل الحبل

فماذا سوف أفعل ؟

بعد تفكير عميق

أمر الوالي بشنقي بدلاً منه

لأني كنت أطول !

وله قصيدة أخرى يذكر فيها عملية مداهمة دار عائلته والقيام باعتقال والده وأخيه طاهر سنة ١٩٨١ م ، ومنها [٣]:

لا أدري .. جرى الأمر بسرعة

لم أكن حينئذ في بيتنا

قال لي جيراننا

إنَّ أمي أشعلت في الليل شمعة

وأبي أرهف سمعه

وشقيقاتي وأخواني أداروا الألسنـا

---

(١) ينظر / أحمد مطر شاعر بصري (مقال) : ٤ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٩٦ .

(٣) م . ن : ٢٢١ .

والعصافير تغنَّت عندنا

والهواء انساب من شباكنا

تهمٌ شتى

وتكفي تهمة واحدة

أن يذهبوا من غير رجعة !

صفاته :

اتحدت في شخصية الشاعر (أحمد مطر) صفات عدَّة جعلته مؤهلاً لأن يحمل على كاهله هموم شعبه ، ومحاولة النهوض بهذا الشعب من تحت أنقاض التخلف وتظهر من خلال قصائده شخصيته الحقيقية التي تعكس روح الفنان المتمرد[١] على قوانين الشعراء ، فلم تكن له قضية بقدر ما كان هو قضية جعلت قراءة شعره علناً تهمة يعاقب عليها القانون في بلاد العرب كلها[٢] ، كما تظهر نفس الشاعر – من خلال شعره – مفعمة بالأسى والحزن ولكنه بطبيعته الساخرة يمزج السخرية بالحزن ، ويرى الشاعر أنَّ سخريته غير مستغربة ، لأنه من خلال قراءته لواقع شرائح المجتمع وجد أنَّ من يحسنون السخرية والإضحاك هم أكثر الناس امتلاءً بالحزن ، فضحكه ضحك مر من شدَّة البكاء[٣] ، وكذلك فقد امتاز الشاعر بعدم ركونه للملل أو اليأس ، وهذا ما يؤكده الاستمرار بإنشاء القصائد المتفجرة التي يصدم بها يومياً قصور الظلاّم ، وتؤكد ذلك أيضاً بارقة الأمل التي تتوشح بها بعض قصائده التي توعد بواقع جديد ، وبيوم مشرق خال من العبودية[٤] ، كما يتميز (أحمد مطر) بشجاعة نادرة يفسرها بهستيريا الحرب التي تعتري

---

(١) ينظر / شاعر جديد يلفت الأنظار (مقال) : ١٧ .

(٢) ينظر / أحمد مطر (لقاء) ، مجلة (الوطن العربي) : ٥٥ .

(٣) ينظر / لقاء مع (أحمد مطر) : ٥٢ – ٥٤ .

(٤) ينظر / أحمد مطر (لقاء) ، مجلة (الوطن العربي) : ٥٦ .

أجبن النـاس فـي ميـادين القتـال ، فطـول معاشـرته للخـوف جعلتـه داجنـاً بالنسـبة إليـه ، ويتجاهل وجوده ، ويسـخر منـه[1] ، ويظهـر هذا الأمـر بوضـوح في بعض قصـائده ، مثل قوله[2] :

يرجف الناس من الخوف
ولا يبدو عليَّ الارتجاف
يصمت الناس من الخوف
ووحدي مستمر بالهتاف
يهرب الناس
إذا الشرطي طاف
وأنا أتبعه طول المطاف!

نعـم ، لقـد تحـرر الشـاعر مـن هـاجس الخـوف ، وأصـبحت قصـائده تتفجَّـر لـتحطم الأوكـار المظلمـة التـي يسـكنها الحكـام المسـتبدون ، وأخـذت هـذه القصـائد تنتشـر بسـرعة البـرق مـن خـلال المنشـورات أو القصاصـات عـن طريـق الطلبـة والمثقفـين ، لتشـيع فـي نفوسـهم الـروح مـن جديـد ، ولتعطـيهم بارقـة أمـل فـي الخـلاص مـن أغـلال الحـاكم الظالم .

(١) ينظر / أحمد مطر (لقاء) ، مجلة (الوطن العربي) : ٥٤ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٥٠ .

أغراض شعره :

ابتدأ الشـاعر (أحمـد مطـر) بكتابـة الشـعر وهـو فـي الرابعـة عشـرة مـن عمـره ، وكانت قصائده الأولى لا تخرج من نطاق الغزل والرومانسية ، ولكن سرعان ما تكشَّفت لـه حقيقة الصراع بين السلطة والشعب ، فألقى بنفسـه – وهو في سن مبكرة – في دائرة النـار ، لأنَّ نفسه لم تطاوعه على الصمت ، ولا على ارتداء ثياب العرس في المأتم [١] ، فدخل المعترك السياسـي مـن خـلال مشـاركته فـي الاحتفـالات العامـة بإلقـاء القصـيدة مـن علـى المنصـة ، وكانـت هذه القصـائد – في البدايـة – طويلـة تصـل إلـى أكثر من مائـة بيـت ، مشـحونة بقوة عاليـة مـن التحـريض ، وتتمحـور حـول موقـف المـواطن مـن سلطة لا تتركـه يعيش ، كما حـاول عن طريقها التعبير عن هموم العطشى البـاحثين عن رشفة الحريَّة في الأرض القاحلة التي لم يهطل عليها مطر الحرية منذ قرون[٢] .

ولم تختلف قصائده اللاحقة عن سابقتها في غرضـها المتمثل بطلب الحريـة للجميع مهما كانت التضحيات ، وبهذا تمكن الشـاعر (أحمد مطـر) من الخروج من دائرة الشـعر الرومانسـي الـذي شـاع فـي عصـره علـى يد (نـزار قبـاني) وغيره ، ولـم يخلـط مـع غرضـه الأصـلي أيَّ غـرض آخـر ، وبهـذا تمكـن الشـاعر مـن تمزيـق خريطـة القصـيدة ، واسـتطاع تحويلهـا مـن شـرفات العشـاق وحـدائق المحبـين ، وشـواطئ المشـتاقين إلـى السـجون والمعـتقلات وأقبيـة الظـلام ، وجعلهـا تشـهد وتشـاهد عنـاء المعـذَّبين ، ولـوم المعـذبين[٣] ، وبسبب ذلك دفع الشاعر ثمن مواقفه ، إذ تعرَّض للاعتقال من لدن النظـام الحاكم آنذاك ، مما اضطره هذا الأمر إلى التوجه إلى الكويت هارباً من المطاردة سنة ١٩٧٤ م[٤] .

---

(١) ينظر / المفارقة في شعر أحمد مطر (بحث) : ٤ .
(٢) ينظر / الشعر بين طاووس وغراب (لقاء) : ٥٠ – ٥٣ .
(٣) ينظر / الحكاية في أدب فاسكوبوبا وأحمد مطر (مقال) : ١٠ .
(٤) ينظر / أحمد مطر شاعر بصري : ٤ .

وفي الكويت ، عمل الشاعر في جريدة (القبس) محرراً ثقافياً ، وكان آنذاك في منتصف العشرينيات ، وأخذ يدون قصائده التي لم تتعدَّ موضوعاً واحداً ، وإن جاءت في بيت واحد ، وراح يكتنز هذه القصائد وكأنَّه يدون يومياته في مفكرته الشخصيَّة ، ولكنها سرعان ما أخذت طريقها إلى النشر ، وكانت (القبس) الثغرة التي أخرج رأسه منها ، وباركت انطلاقته الانتحارية ، وسجلت لافتاته من دون خوف وأسهمت في نشرها بين القراء[١] .

وفي رحاب (القبس) عمل الشاعر مع رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي ليجد كل منهما في الآخر توافقاً نفسياً واضحاً ، لأنَّ كلاً منهما كان يعرف غيبياً أنَّ الآخر يكره ما يكره ، ويحب ما يحب ، وأنَّ ما يثير غضبه يثير غضب صديقه .

وكان (أحمد مطر) يبدأ الجريدة بلافتة في الصفحة الأولى ، ويختمها (ناجي العلي) بلوحة من رسوماته في الصفحة الأخيرة ، وقد اتفقا حتى في مسألة الرحيل ، إذ ترك الاثنان الكويت سنة ١٩٨٦ م بعد الاتفاق الأمني الذي حصل بين النظام الصدامي ودولة الكويت ، فتم إبعاد مجموعة من العراقيين ، وكان شاعرنا من ضمنهم [٢] ، وفعلاً انتقل الشاعر إلى لندن ، وهناك أصبح سكرتيراً لجريدة (القبس) الدولية ، وبقي يعمل في الصحيفة حتى فرضت عليه إدارتها أن يخفف من لهجته تجاه الحكام ، وهنا كرر الشاعر مواقفه الرافضة ، فرفض أن يملي عليه أحد ما يجب أن يكتب ، فقدَّم استقالته[٣] ، وكتب قصيدة سمّاها (حيثيات الاستقالة) ، منها[٤] :

لا ترتكب قصيدة عنيفة

لا ترتكب قصيدة عنيفة

طبطب على أعجازها طبطبة خفيفة

---

(١) ينظر / المفارقة في شعر أحمد مطر (بحث) : ٦ .

(٢) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ٥٣ .

(٣) ينظر / أحمد مطر شاعر بصري (مقال) : ٤ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٧٩ – ١٨٠ .

إن شئت أن

تنشر أشعارك في الصحيفة

*** حتى إذا ما باعنا الخليفة**

(ما باعنا) كافية

لا تذكر الخليفة

*** حتى إذا أطلق من ورائنا كلابه ؟**

– أطلق من ورائنا كلابه ... الأليفة

لكنها فوق لساني أطبقت أنيابها !!

– قل أطبقت أنيابها اللطيفة !

وبعد أن قدَّم استقالته من سكرتارية الصحيفة قام بإنشاء (دار النشر) ، وبدأ بنشر شعره ، وكذلك عملت مجموعة من الصحف والمجلات ، ومن الدور والمجلات التي قامت بنشر شعره : دار رياض الريس ، ومجلة رسالة الإسلام[(١)] .

وفي لندن فقد الشاعر أحمد مطر صاحبه (ناجي العلي) ليظلَّ الشاعر نصف ميت ، وعزاؤه أنَّ ناجياً يعيش معه من خلال أفكاره ، لينتقم من قوى الشر بقلمه ، على الرغم مما يعانيه الآن من الكتابة ، نتيجة الأمراض التي رافقته في (لندن) ، التي يعيش فيها الآن [(٢)] .

---

(١) ينظر / أحمد مطر شاعر بصري (مقال) : ٤ .

(٢) ينظر / المفارقة في شعر أحمد مطر (بحث) : ٦ .

مصادر ثقافته :

يعـرف عـن الشـاعر (أحمـد مطـر) أنَّـه لـم يـتمكن مـن اجتيـاز مرحلـة المتوسطة ، بسبب قيام أياد خبيثة بإبدال دفتره الامتحاني كي ينال النجاح أحد أبناء الذوات[١] ، وإن كان هذا السبب لا يقدم العذر لترك الشاعر مقاعد الدراسة ، ولكنَّه (الشاعر) شيَّد لنفسه مدينة من الكتب راح يجوب أزقَّتها هارباً من الواقع المرير ، وقد شكَّلت هذه الكتب لبنة ثقافته الأولى لتندمج بعد ذلك مع مكونات ثقافيَّة عدَّة ، منها البيئة الطبيعية الغنية بجمالها ، الفقيرة بسكانها البؤساء ، والواقع السياسي المرير الذي تتخبَّط به القوى الجاهلة[٢] .

ومما ساعد في تكوين ثقافته ولعه بالنصوص المسرحية ، والتمثيل المسرحي ، والاشتغال بالصحافة[٣] ، وقراءة كثير من القصص ، وكذلك لا يمكن أن ننسى أثر (القرآن الكريم) في ثقافته ، ولاسيما أنَّه من عائلة متدينة ينتهي نسبها إلى الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) ، وتأثره بالقرآن الكريم تؤيده كثرة ورود النصوص القرآنية في شعره .

ومن مصادر ثقافته أيضاً كثرة مطالعاته في دواوين الشعراء القدامى والمحدثين ، وهذه المصادر أثَّرت في تكوين ثقافته الخاصة[٤] التي أفاد منها في إنشاء نصوصه الإبداعية .

---

(١) ينظر / أحمد مطر شاعر بصري (مقال) : ٤ .
(٢) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ٤٤ .
(٣) ينظر / أحمد مطر (لقاء) مجلة (الوطن العربي) : ٥٤ .
(٤) ينظر / الشعر بين طاووس وغراب (لقاء) : ٥١ – ٥٣ .



الفصل الأول

الألفاظ

- المدخل .
- أسماء الأعلام وبدائلها .
- الضمائر .
- ألفاظ السياسة
- ألفاظ السلاح
- ألفاظ الموت
- ألفاظ المكان
- ألفاظ الزمان
- ألفاظ الحوار
- الألفاظ الأجنبية والعامية

.

المدخل :

تعد الألفاظ المادة الأساسية ، والمرتكز الأول في لغة الشعر ، فهي مادة الكاتب أو الشاعر التي يستطيع من خلالها أن يؤلف مادة أدبه وفنه[١] ، وهي أيضاً الوحدة التي يبنى منها البيت الشعري ، لذا كان اهتمام البلاغيين والنقاد العرب وغيرهم بها أمراً طبيعياً [٢]، ولاسيما إذا علمنا أنَّ الألفاظ هي أداة التوصيل والبناء لأيَّة لغة[٣] ، يقول الشاعر مالارامي : « إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار ، بل نصنعها بالكلمات »[٤] ، ولهذا عدَّت الألفاظ مدار صنعة الكلام[٥] ، وصار بالإمكان التمييز بين الشاعر أو الكاتب الجيد من غيره بمقدار استطاعته من اختيار أحسن الألفاظ وأنسبها ليعبر بوساطتها عن تجربته الشعرية[٦] ، ولاسيما إذا علمنا أنَّ همّ الشاعر الأول هو أن يصور تجربته الشعرية لمتلقي شعره ، وأن يصل إلى قلوبهم ، ويولد في أنفسهم انفعالاً قريباً أو مماثلاً لانفعاله هو[٧] ، ولا يحصل ذلك إلا من خلال « عكس الشاعر لمشاعر النفس عن طريق اللفظ الجميل والمناسب ، فكلما كانت

---

(١) ينظر / في لغة الشعر : ٩١ .
(٢) ينظر / لغة الشعر في جمهرة أشعار العرب ، باب أصحاب المراثي : ٢٢ .
(٣) ينظر / لغة شعر الشريف الرضي : ٢٤ .
(٤) بنية اللغة الشعرية : ٤١ .
(٥) ينظر / مقدمة ابن خلدون : ٥٧٧ .
(٦) ينظر / في الرؤيا الشعرية المعاصرة : ٩١ .
(٧) ينظر / العاطفة والإبداع الشعري ؛ دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري : ٢٠١ .

الكلمات متآلفة المقاطع ، متناسقة الأصوات ، اشتدَّ تأثيرها في العقل ، وحسن وقعها لدى النفس »[1] .

وعلى الرغم مما قيل عن أهميَّة الألفاظ يبقى السؤال القائم هو أي أطراف العملية الأدبية أولى بالتقديم ، أهو اللفظ ، أم المعنى ؟ إذ حدث اختلاف كبير بين النقاد ، فبعضهم قدَّم اللفظ ، وناصر آخرون المعنى ، في الوقت الذي سار آخرون في خط معتدل ، واتخذوا لأنفسهم طريقاً وسطاً .

والباحث هنا لا يحاول أن يؤصل لهذا الاختلاف ، ولكن سيعمل على ذكر آراء بعض نقاد العربية القدماء فيما يخص هذا الموضوع .

لقد عدَّ بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) من أوائل الذين أشاروا إلى أهمية الألفاظ ، إذ جعلها مدار صحيفته ، ومما جاء فيها قوله : « من أراد معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً ، فإنَّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف »[٢] ، وتابعه في ذلك الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) في كتابيه (الحيوان) و (البيان والتبيين) الذي تحدَّث من خلالهما عن أهميَّة الألفاظ وأثرها في صناعة الكلام ، ومن أقواله : « اعلم – حفظك الله – أنَّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ ، لأنَّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية ، وأسماء المعاني معدودة ومحصلة ومحددة »[٣] ، وقد تابعه في ذلك عدد كبير من النقاد ، منهم : أبو هلال العسكري[٤] (ت ٣٩٥ هـ) ، وابن خلدون[٥] (ت ٨٠٨ هـ) .

في حين ذهب عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) إلى تقديم المعاني ، وعدَّها العنصر الذي يؤتى بالألفاظ من أجل خدمتها وإبرازها ، إذ يقول : « إنَّك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها

---

(١) دراسات في علم النفس الأدبي : ١٣٥ .

(٢) البيان والتبيين : ١ / ١٣٦ ، وينظر / الحيوان : ١ / ١٣١ .

(٣) البيان والتبيين : ١ / ١١٥ .

(٤) ينظر / كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) : ٦٣ – ٦٥ .

(٥) ينظر / مقدمة ابن خلدون : ٥٧٧ .

تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ، ولاحقة بها ، وإن العلم بموقع المعاني في النفس علم بموقع الألفاظ الدالة عليه في النطق »[١] .

وحاول بعض النقاد الجمع بين آراء أصحاب الاتجاهين ، وإعطاء كل عنصر من عناصر العملية الأدبية حقَّه ، وإظهار المزيَّة التي يتمتع بها ، ومن أصحاب هذا الاتجاه ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) الذي يقول : « اللفظ جسم روحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى ، واختلَّ بعض اللفظ ، كان نقصاً للشعر وهجنة عليه »[٢] .

ومهما يكن من أمر فإنَّ الباحث في آراء النقاد المتقدمين لا يجد بوناً واسعاً في اختلافاتهم ، فالذي يفضل اللفظ منهم لا يهمل أثر المعنى ، والذي يفضل المعنى لا ينتقص من أثر اللفظ ، وإن كان ميله إلى أحدهما أكثر من ميله إلى الآخر[٣] ، فالجاحظ – مثلاً – لم يدافع عن اللفظ على حساب المعنى ، لأنَّ حديثه عن اللفظ كان مقترناً بمراعاة المعنى[٤] ، وإن جعل للفظ بعض الخصوصية ، وهذه الخصوصية متمثلة بدلالته العامة على المعنى المراد ، ووقوعه الموفق في الموقع المناسب ، وآية مطابقته لمعناه ومبناه أنَّك لا تستطيع أن تبدله ولا أن تنقله ، وهذه الخصوصية في اللفظ هي أصل الدقة في التعبير ، والوضوح في المعنى ، والصدق في الدلالة ؛ لأنَّ الكلمة إذا تمكنت في موضعها الأصيل دلَّت على المعنى كله[٥] ، وبهذا فإنَّ « العلاقة الصحيحة بين الألفاظ هي التي تخلق التناسق والحيوية في الكتابة الجديدة ، وكذلك فإنَّ المساندة المتبادلة بين

---

(١) دلائل الإعجاز : ٥٤ ، وممن كان على هذا الاتجاه أيضاً ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) ، ينظر / الخصائص : ١ / ٢٢٠ .

(٢) العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده : ١ / ١٢٤ .

(٣) ينظر / القزويني وشروح التلخيص : ٢٦٠ – ٢٦١ .

(٤) ينظر / جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٥٩ .

(٥) ينظر / دفاع عن البلاغة : ٩٦ .

الألفاظ هي أساس الصناعة الفنيَّة »[١] ، والدليل على ذلك أنَّ المتلقي عند سماعه اللفظة قد يحس بحسنها أو بقبحها في حال الإفراد ، ولكنه سيصبح على يقين تام فيما يخص كون اللفظة حسنة أم قبيحة عندما تكون في حال النظم ، ومرد هذا الحسن أو القبح إلى النغم الذي تحدثه اللفظة حين تجاور أخواتها [٢] ، أي إنَّ تفاوت التفاضل يقع في تراكيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها ، لأنَّ التراكيب أعسر وأشق[٣] ، وهذا الأمر يرجع بنا إلى ما ذكره عبد القاهر الجرجاني في أنَّ الألفاظ « لا تتفاضل من حيث هي كلمات مفردة ، ومما يشهد لذلك أنَّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثمَّ تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر »[٤] ، ومن هنا نصل إلى أنَّ جمال اللفظة وقبحها يقدر بدرجة ملاءمتها للسياق الذي جاءت فيه[٥] ، أي أنَّ المتلقي لا يستطيع أن يتلمَّس الدلالة البلاغية والإيقاعية والفنية للفظة إلا من خلال التراكيب ، فاللفظة المفردة قد تكون مهيَّأة بجرسها أو نغمتها لإبراز تلك الدلالة فيحتويها السياق ، فيتذوق المتلقي تلك اللمحات المضيئة في ثناياه[٦] ، وبوساطة ذلك يستطيع المتلقي اكتشاف مقدار إبداع الشاعر عن طريق قدرته على نظم سياقات تتشكل فيها الألفاظ تشكلاً جديداً توحي بمعانٍ عدَّة ، تتدفَّق من اللفظة بتواشجها مع سياقها ، وتكون الألفاظ خارج سياق النص رموزاً لأشياء كلية عامة ذات طابع تراثي ، وذاتية ذات طابع نفسي فردي[٧] ، وهذه الرموز في

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٩٥ .

(٢) ينظر / البلاغة العربية ، علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين : ٢٧ .

(٣) ينظر / الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، عرض وتفسير ومقارنة : ٢٣٤ .

(٤) دلائل الإعجاز : ٤٦ .

(٥) ينظر / قضيَّة الشعر الجديد : ٢٢ .

(٦) ينظر / البلاغة العربية ، علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين : ٢٧ .

(٧) ينظر / بلاغة العطف في القرآن الكريم (دراسة أسلوبية) : ١٥٥ .

حال نظمها في السياق تكون ذات وزن أثقل مما لو كانت مفردة ، إذ إنَّها ستصبح مشحونة بنوع خاص من المعنى الذي يتمكن من شق طريقه مباشرة إلى القلب[1] .

وبعد أن بيَّنا أهمية الألفاظ ومزاياها ، سنحاول أن نتتبع الألفاظ الشائعة في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) ، ووضع كل مجموعة من الألفاظ تنطلق من نفس العائلة اللغوية ضمن فقرة مستقلة عن غيرها .

*** أسماء الأعلام وبدائلها :**

مما يلفت النظر ، ويجلب الانتباه لقارئ المجموعة الكاملة للشاعر (أحمد مطر) كثرة استعماله لأسماء الأعلام ، إذ إنَّها تزيد على مائة وخمسين اسماً ، عدا ما تكرر منها ، وهذه الأسماء بمجموعها دلَّت في الغالب على ذوات لأسماء أعلام حقيقية ، أي إنَّها تشير إلى أفراد بعينهم ، نحو : (محمد ، الحسين ، ناجي العلي ، يزيد ، فهد ، صدام ...) ، كقوله[2] :

قمَّة أعلى ... وأبرد
يا محمد
يا محمد
يا محمد
ابعث الدفاء
فقد كاد لنا عزّى
وكدنا نتجمَّد !

أراد الشاعر بلفظة (محمد) نبينا الأكرم (صلوات الله عليه وعلى آله) فهذا الاسم – مثلما نرى – دلَّ على ذاته .

(١) ينظر / الشعر والتجربة : ٢٢ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢١ – ٢٢ .

وقوله[١] :

قل إنني ناجي العلي
والويل لي
إن لم أضع أصابعي العشر
بعينيْ قاتلي

إذ قصد الشاعر بـ (ناجي العلي) رفيقه في الغربة ، وهو رسام الكاريكاتير الفلسطيني ، فدلَّ الاسم عليه من دون سواه .

وقد ترد هذه الأسماء على هيأة ألقاب ، نحو : (الكرار ، الصديق ، السيوطي ، المنفلوطي ، أدونيس ، ...) ، وهذه الألقاب عند ورودها في المجموعة تجعل المتلقي يستغني عن اسم العلم ، لأنَّ لقبه يدل عليه ، كقوله [٢]:

وها هو الكرار يدحو الباب
على يهود الدونمه
وها هو الصديق يمشي زاهداً
مقصر الثياب

فذكر لفظة (الكرار) وهو لقب الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) ، ولفظة (الصديق) وهو لقب الخليفة الأول أبي بكر (رض) ، قد جعلتا المتلقي مستغنياً عن ذكر الأسماء الصريحة ، لأنَّ اللقب عوَّض عنهما ، فدلَّ عليهما دلالة كاملة .

ومثل ذلك قوله [٣]:

ماذا لو علمك الذوق

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٠٢ ، وينظر / ٢٣١ ، ٣٤٦ ، ٤٤٠ ، ٤٩٨ .
(٢) م . ن : ٦٠ .
(٣) م . ن : ٢٨٥ ، وينظر / ١٥٤ ، ٢٦٣ .

وأعطاك براءة قديس

وحباك أرق أحاسيس

ثمَّ دعاك بلا إنذار ....

أن تقرأ شعر أدونيس ؟!

إذ إنَّ لفظة (أدونيس)[١] مثلما هو معلوم لقب للشاعر والناقد العربي السوري (علي أحمد سعيد) ، أما سبب ذمه شعر أدونيس فبسبب الصعوبة والغرابة التي يتميَّز بها ، وربما كانت بينهما عداوة ما أو خلاف .

وقد يعمل الشاعر على الإتيان بعدد من الأسماء المتتابعة في القصيدة الواحدة ، وذلك للإشارة إلى ما للدهر من أثر بالغ في التغيير ، فالدنيا ليس لها ثبات ، وهذا ما أراده الشاعر بتكراره بعض أسماء الزعماء الذين انتهى حكمهم على الرغم مما تميَّز به هذا الحكم من قسوة وألم ، إلا أنه انتهى وزال ، وكأنما الشاعر هنا يحاول أن يجعل نفسه مرشداً للزعماء العرب المتبقين ، ومنبهاً لهم إلى أنَّ كرسي الحكم شيء زائل ، وأنَّ السلطة ليست دائمة لهم ، ومن هنا يجب عليهم أن يضعوا أيديهم بأيدي شعوبهم ، لا بأيدي المحتل ، الذي لا يربطه بهم شيء سوى المصلحة الخاصة ، كقوله[٢] :

قتل " السادات " ... و " الشاه " هرب

---

(١) هو علي أحمد أسبر سعيد ، ولد في قصابين بسوريا سنة ١٩٣٠ م ، وأدونيس لقب أسطوري اتخذه لنفسه ؛ ليخرج من خلاله عن كل ما هو مألوف . ينظر / كيف تمت هندسة فايروس اسمه أدونيس (بؤس الثقافة) : ٢٠ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٠٣ .

قتل " الشاه " ... و " سوموزا " هرب

و " النميري " هرب

و " دوفاليه " هرب

ثمَّ " ماركوس " هرب

وفي بعض الأحيان يجعل الشاعر الأسماء تتوالى في القصيدة الواحدة ، لعمل نوع من المبالغة في الشيء المذكور كقوله[1] :

أم عبد الله ثاكل

مات عبد الله في السجن

وما أدخله فيه سوى تقرير عادل

عادل خلف مشروع يتيم

فلقد أعدم والزوجة حامل

جاء في تقرير فاضل

أنَّه أغفل في تقريره بعض المسائل

وتستمر أسماء الأعلام بالتوالي إلى نهاية القصيدة ضمن مواضع مفارقة ، فالعادل كتب تقريراً ليس عادلاً ، وفاضل لم يكن فاضلاً في سلوكه ، وعائلة عبد الله وحدها هي الضحية .

وهذا التكرار لأسماء الأعلام لا يمكن عده مثلبة على الشاعر ، ولاسيما إذا علم أنَّ من طبيعة الشعراء العرب تكرارهم أسماء الأعلام والأجناس كثيراً في شعرهم[2] ، بل إنَّ بعض النقاد قد استحسنوا أن تطَّرد هذه الأسماء وتتلاحق في القصيدة الواحدة ، وعدوا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٨٢ ، وينظر / ١٦٦ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤١٠ .

(٢) ينظر / ديوان الفرزدق : ١ / ٢١٣ ، وديوان الشريف الرضي : ٢ / ١١٥ ، وشرح ديوان الحماسة : ١١٧ – ١١٨ .

ذلك دليل حذق ومهارة[١] ، وهذا الاستحسان مرده إلى ما للأسماء من دلالة شعورية في اللغة العربية ، وهذه الدلالة تجعلها أقدر وأقوى من غيرها على التعبير[٢] ، ولاسيما أنَّ الاسم يمثل الإنسان ، فبمجرد ذكر اسم الشخص سيتمكن المتلقي من تصور شكله وعاداته ، ومناحيه الذاتية والسلوكية[٣] ، فالشاعر عندما يذكر اسم (عباس) بقوله[٤] :

" عباس " وراء المتراس
يقظ ... منتبه ... حساس
منذ سنين الفتح ... يلمع سيفه
ويلمع شاربه أيضاً ...
[...]
صرخت زوجته عباس
أبناؤك قتلى ... عباس
ضيفك راودني عباس
قم أنقذني يا عباس

ستجعل المتلقي يتصوره بعد قراءة القصيدة ، ومتابعة هذا الاسم في سياقها شكل هذا الرجل بضخامته وشاربه الكبير ، وهو يصقل سيفه ، ويجمع سلاحه ، وكذلك سيتصوره جباناً ذليلاً لا يحرك ساكناً حتى بعد قتل أولاده ، واغتصاب زوجه ، وسرقة بيته ، وممتلكاته على يد اللص ، فالنص يجمل عنصر المفارقة بين الاسم الدال على العبوس والقوة وما يفعله صاحبه من أعمال دالة على الجبن .

---

(١) ينظر / النقد اللغوي عند العرب : ٢٤١ .
(٢) ينظر / اللغة الشاعرة : ١٠ .
(٣) ينظر / أسماء الناس ومعانيها وأسباب التسمية بها : ١ / ١٢ .
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٥ – ١٦ ، وينظر / ٢٧٢ .

ومما يحسب أيضاً لهذا الشاعر أنَّه لم يقصد أكثر أسماء الأعلام لذاتها ، بل جعل الاسم مفتاحاً أو رمزاً يشير به إلى قصة صاحبه التي كانت سبباً في تخليد اسمه وجعلته حياً مع الزمان ، وهذا ما سندرسه في مبحث الرمز .

ويكثر الشاعر مع أسماء الأعلام من الإتيان بألفاظ أخرى تكون بمستوى هذه الأسماء ، وتكون قادرة على أن تشغل مكانها من دون أن يؤثر ذلك في السياق شيئاً ، أي أنَّها تكون كبدائل لهذه الأسماء .

وهذه البدائل تكون على قسمين من حيث العموم والخصوص :

الأول : الألفاظ الخاصة : نحو (الأب ، الأم ، الأخ ، العم ، ...) ، كقوله[1] :

قال لي جيراننا
إنَّ أمي أشعلت في الليل شمعة
وأبي أرهف سمعه
وشقيقاتي وأخواني أداروا الألسنا
والعصافير تغنَّت عندنا

وقوله[2] :

وفي غمار حالة التكذيب والتصديق
هتفت في سمع أبي
هل يدخل الأموات أيضاً يا أبي
في غرف التحقيق!!
فقال : لا يا ولدي
لكنَّهم
من غرف التحقيق يخرجون !

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٢١ .
(٢) م . ن : ١١٧ ، وينظر / ١١ ، ١٤٦ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٤٨٦ .

والقسم الثاني : الألفاظ العامة : وتتمثل بـ (الصديق ، الجار ، الفتى ، المرء ...) ، كقوله(١) :

أنا لم ألق وفاء مثله

عند جميع الأصدقاء !

× ×

أصدقائي

منذ أن طاف بي الموت بمنفاي

نفوا أنفسهم عني

دفعاً للبلاء

وقوله(٢) :

جاري أتاني شاكياً من شدَّة الظلم

تعبت يا عمي

كأنني أعمل أسبوعين في اليوم

ومن يتتبع ما استعمله الشاعر من بدائل أسماء الأعلام يجده يكثر من تذكر أهله ، ويتابع أخبارهم ، ويتألم بشدة لما يحصل لهم على يد السلطة – النظام العراقي السابق – بسبب مواقفه السياسية المعارضة لها ، لكن عندما يذكر الشاعر البدائل العامة نجده هائجاً ثائراً بسبب الموقف المتخاذل الذي وجده لديهم ، ولاسيما أصحابه الشعراء ، وكذلك جيرانه الذين كثيراً ما نجده يذكرهم بالسوء ، بسبب ما يراه من استكانتهم وتحملهم الظلم والإهانة على يد الحاكم .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٧٨ .

(٢) م . ن : ٣٨٨ ، وينظر / ٥١ ، ٥٢ ، ٢١٨ ، ٣٥٩ ، ٣٧٧ ، ٣٨٦ ، ٣٨٨ ، ٤٥٣ ، ٤٦٩ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨٥ .

جدول بأكثر البدائل لأسماء الأعلام

الواردة في الديوان وتكراراتها

اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
الابن	٥١	الناس	٤٣
الأب	٥٠	الفتى	٢٥
أولادي	٣٦	الرجال	٢٠
الأخ	٣٧	المرء	٨
الأم	٢٨	القوم	٣
العم	١٠		
الخال	٩		
الجد	٥		

*** الضمائـر :**

مما يلاحظ في لغة الشاعر – بصورة واضحة – استعماله الضمائر ، وهي – في الحقيقة – تعد بدائل لأسماء الأعلام أو لألفاظ أخرى ، والضمير « مصطلح وضع للدلالة على اسم جامد يدل على متكلم ، أو مخاطب ، أو غائب »[١] ، وتعد ضمائر المتكلم من أكثر الضمائر بروزاً في النص الشعري عند الشاعر (أحمد مطر) ، ومن هذه الضمائر : الضمير المنفصل (أنا) ، فقد ورد في المجموعة الكاملة للشاعر مائتين واثنتين وتسعين مرَّة ، وأكثر المواضع التي ورد فيها هذا الضمير هي :

أ – الفخر بالذات : إذ أكثر الشاعر من الفخر بنفسه الأبيَّة التي لم تترك لأية سلطة مستبدة على الرغم من الوسائل المتعددة التي اتخذتها الأنظمة المختلفة من ترهيب وترغيب للتأثير فيه ، كقوله[٢] :

الأنجم الغرّاء ... أشعاري
والبدر ... أنا
والليل ... هم كلهمو !

وقوله [٣] :

أنا نبت الطبيعة
طائر حر
نسيم بارد ، حرر
محار .. دمعه درر
أنا الشجر

---

(١) توظيف المصطلح اللغوي في النص الجزائري المعاصر (بحث) : ٢٠٢ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٩٦ .
(٣) م . ن : ١٥٢ ، وينظر / ٥٣ ، ٨٥ ، ١٥٠ ، ٢٥١ ، ٣٩٠ ، ٤١٠ .

ب – الموضع الذي يعكس فيه الشاعر معاناته الخاصة المتمثلة بالنفي ، والرقابة الصارمة عليه وعلى كل ما ينشره من فنون ، فأكثر شعره كان وما زال ينشر بصورة غير شرعية أو رسمية[1] في معظم بلاد العرب ، لما يتضمنه من نقد لاذع ، وتهكم على رؤساء هذه البلدان ، بل إنَّ الشاعر نفسه ممنوع من دخول أكثر الأراضي العربية[2] ، وهذه الأسباب وغيرها ساعدت بصورة كبيرة على قيام الشاعر بنقل معاناته النفسية والجسدية إلى متلقيه ، كقوله[3] :

بدمي ترسم لوحات شقائي
فأنا الفن
وأهل الفن ساسه
فلماذا أنا عبد
والسياسيون أصحاب قداسه !!

وقوله[4] :

أنا في الواقع
رجل لامع
أضواء الشهرة تلحقني
وأنا غاد وأنا راجع
رسمي في كل مكان " مطلوب "
واسمي شائع

---

(١) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ٤٣ .
(٢) ينظر / أحمد مطر شاعر بصري (مقال) : ٤ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ٧ – ٨ .
(٤) م . ن : ٣٣٢ ، وينظـــــر / ٢٣ ، ٣٨ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٥٠ ، ٣٥٦ ، ٥١٠ .

ومن ضمائر المتكلم الأخرى التي شاعت بصورة كبيرة في شعره (ياء المتكلم) التي وردت في موقع اسم إنَّ مائة وعشرين مرة ، ما عدا المواضع الأخرى التي كان عددها بها أكثر من عدد الضمائر مجتمعة .

إنَّ كثرة ورود ياء المتكلم ربما يكون سببه تأكيد ذاتية التجربة ، وارتباط الفعل بالحدث دوماً بشخصية الشاعر[١] ، لذلك أكثر منها في شعره ، ليؤكد ذاتية التجربة ، كقوله[٢] :

إنني بينكما أجهل عمري
إنني منذ الصبا
أجري وأجري
ثمَّ أجري ، ثمَّ أجري

وقوله[٣] :

يا قدس يا سيدتي ... معذرة
فليس لي يدان
وليس لي أسلحة
وليس لي ميدان
كل الذي أملكه لسان
والنطق يا سيدتي أسعاره باهظة
والموت بالمجان !

(١) ينظر / لغة شعر الشريف الرضي : ٥٨ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٣٩ ، وينظر / ١٤٠ ، ١٨٨ ، ٢٦١ .
(٣) م . ن : ٤٣ – ٤٤ ، وينظر / ٢٥٠ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ .

وكان ورود (تاء المتكلم) مرتفعاً بعض الشيء في المجموعة ، إذ وردت مائة وثلاثاً وعشرين مرَّة ، وتحدث الشاعر من خلال هذا الضمير عن نفسه بصورة مباشرة ، وأظهر للعيان مقدار إصراره على هدم القيم البالية كافة ، والأنظمة المستبدة ، لا بالبنادق والحراب ، بل بالقوافي الشعرية ، والتي عدَّها أداته في التحرر والخلاص ، كقوله[1] :

إنني المشنوق أعلاه

على حبل القوافي

خنت خوفي وارتجافي

وتعرَّيت من الزيف

وأعلنت عن العهر انحرافي

وارتكبت الصدق كي أكتب شعراً

واقترفت الشعر كي أكتب فجراً

وتمرَّدت على أنظمة خرفى

وحكام خراف

وعلى ذلك

وقَّعت اعترافي

أما ضمائر المتكلم للجمع ، فقد كان ورودها قليلاً ، فالضمير (نحن) تكرر خمساً وثلاثين مرَّة ، وهذا الضمير يزيد ويضخم من قوة لغة الشاعر ،ويزيد المبالغة في الحدث ، أي إنَّ الشاعر يأتي به من أجل زيادة وقع المأساة[2] ، وليؤكد أنَّ العرب هم السبب الرئيس فيما آلت إليه أوضاعهم بجنوحهم للسكينة

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٨٩ ، وينظر / ٢٥٣ ، ٢٥٩ ، ٣٦١ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٤٠٨ ، ٤١٠ ، ٤٣٣ ، ٤٣٩ .

(٢) ينظر / لغة الشعر الحديث في العراق : ٢٤٩ .

والمهادنة ، على الرغم من عظم التحديات ، ومرارة الواقع ، ومثال ذلك قوله[1] :

اسكتوا

لا صوت يعلو

فوق صوت النائحة

نحن أموات

وليست هذه الأوطان إلا أضرحة

إذ أتى الشاعر بالضمير (نحن) ليزيد المبالغة بحدث الموت ، الذي لا يقصد به موت الجسد ، بل موت الروح ، التي أصبحت قانعة بالعيش في ضريح قبر كبير يدعى (الوطن) .

أما الضمير (نا) ، فقد كان أكثر وروداً من سابقه ، إذ تكرر ثلاثمائة وسبعين مرة ، كقوله[2] :

الذل بساحتنا يسعى

فلماذا نرفض أن نحبو

ولماذا ندخل (إبرهة) في كعبتنا

ونؤذن للكعبة رب

وقوله[3] :

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٨٧ ، وينظر / ٥٧ ، ٥٨ ، ١١٠ ، ١٢٤ ، ١٢٦ .

(٢) م . ن : ٤٢ .

(٣) م . ن : ٤٧٩ ، وينظر / ٤٢ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٩ ، ١٢٥ ، ١٦٠ ، ١٩١ ، ٢٢٧ .

فتحت شباكها جارتنا

فتحت قلبي أنا

لمحة

واندلعت نافورة الشمس

وغاص الغد في الأمس

وقامت ضجة صامتة ما بيننا

لم نقل شيئاً ...

وقلنا كل شيءٍ عندنا !

ومن أهم أسباب ورود هذا الضمير بهذه النسبة الكبيرة ؛ قوة الارتباط بين الشاعر ووطنه ، ومن يسكن في هذا الوطن ، الأمر الذي دعا بعض النقاد إلى القول بأنَّ « أحمد مطر قد تحلَّل ذاتياً في شخصية الوطن ، فأصبح هو الوطن ومن يسكن فيه .. »(١) ، ولكن ليس من السهل الاطمئنان إلى صحة هذا الرأي ، ولاسيما إذا نظرنا إلى الكم الهائل من القصائد التي نشرها الشاعر ، والتي كانت روح (الأنا) واضحة فيها أشد الوضوح ، وكذلك فإنَّ عدداً كبيراً من قصائده كانت تنم عن معاناة ذاتية حادة وهم كبير يحمله على كتفه(٢) .

وكان ورود ضمائر الغائب (هو ، هي ، هم) لا يتعدى اثنتين وستين مرة ، ولعل سبب ورودها بهذا العدد القليل واقعية التجربة لدى الشاعر ، إذ إنَّ أكثر المواضع التي جاءت بها هذه الضمائر هي مواقع الألغاز والأبيات الشعرية التي تحتاج إلى إعمال الفكر ، وتحتاج من المتلقي أن يقف عندها وقفة تأمل ، لكي يصل إلى الاستنتاج الصحيح لما أراده الشاعر منها ، كقوله(٣) :

---

(١) رغيف النار والحنطة : ٢٤٠ .

(٢) ينظر / دوري ذكي يلاحظ العباد : ٨٧ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ٩٨ ، وينظر / ٧٨ ، ١١٠ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢ ، ٢٨٦ ، ٣٤٦ ، ٣٤٨ ، ٣٨٣ ، ٤٩١ ، ٤٩٨ .

آه لو يدرك حكام بلادي العقلاء

آه لو هم يدركون

أنَّهم لولا جنوني ... عاطلون

لرموا تيجانهم تحت الحذاء

وأتوا من تهمتي يعتذرون !

وقوله[١] :

- هاكه

*** ما هو ؟**

- خمِّن بالعجل

*** هو شيء !**

- محتمل

*** هو لا شيء !**

- أجل

لقد كان هنالك أسباب عدة دعت الشاعر إلى الإكثار من الضمائر في تجربته الشعرية منها : الإيجاز ، ولاسيما إذ علمنا أنَّ ذكر الضمير سيجعل الشاعر مستغنياً عن ذكر المتكلم والمخاطب والغائب ، ويخلص المتلقي من الثقل الذي تجلبه الأسماء ، وهذا ما سيساعد الأخير في حفظ القصيدة بأقصر وقت ممكن ، ولعلَّ ذلك ما يريده الشاعر ، ولاسيما أنَّه يعرف مقدار الرقابة المفروضة على المصادر العينية لشعره ، ومن هذه الأسباب أيضاً : أنَّ الضمائر قد تساعد الشاعر في بعض المواضع على إقامة الوزن ، وفي الوصول إلى القافية .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٧٤ .

* **ألفاظ السياســة :**

السياسة تعني « تدبير شؤون الناس ، وتملك أمورهم والرئاسة عليهم »[١] ، وهي أيضاً « الفن المستعمل لحكم الأمم ، وتنظيم الدولة من الداخل ، وتنظيم التزاماتها مع الدول الأخرى »[٢] .

والشعر السياسي غرض شعري عرفه الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي[٣] وما زالوا يمارسون كتابته وقوله إلى اليوم ، ومن أسباب استمرار هذا الغرض ؛ الحوادث والحروب التي أصابت (أرض العرب) التي ما تزال مستمرة إلى الآن ، وهذا الأمر هو الذي دعا الشعراء إلى أن يتحملوا رسالتهم الخاصة المتمثلة بالنصح والإرشاد ،ورفع الهمم من أجل خدمة وطنهم [٤] ، ولاسيما أنَّهم أكثر قدرة من غيرهم في محاولة عكس الواقع[٥] ، وفي جذب انتباه المتلقي ، ومن هنا فلا غرابة في أن نجد كثر الشعراء العرب قد مارسوا فن السياسة وتعرضوا بسبب ذلك إلى القتل ، والنفي ، والتعذيب ، فمن منا لا يعرف ما حصل للنابغة الذبياني ، ولطرفة بن العبد ، وللكميت بن زيد الأسدي ، وللمتنبي ، وللسياب ، وللبياتي .

وللشاعر أحمد مطر درب طويل مع الألم ؛ نتيجة لمواقفه السياسية التي التزم بها ، ونادى من أجل تحقيقها مثل المطالبة بنشر الحرية ، والتخلص من التبعيَّة للأجنبي وتحرير الأراضي العربية كافة ، فلا غرابة في انتشار ألفاظ السياسة بصورة كبيرة في شعره ، ولاسيما أنَّه عدَّ نفسه سياسياً ، فهو فنان ، ورأى أنَّ معظم أهل الفن من السياسيين ، لذا نجده يقول[٦] :

---

(١) لسان العرب (مادة : سوس) ، وينظر / القاموس المحيط : (مادة : سوس) .
(٢) تاريخ الشعر السياسي : ٣ – ٤ .
(٣) ينظر / م . ن : ٥ .
(٤) ينظر / الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر : ٦٣ .
(٥) ينظر / الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : ١٧٠ .
(٦) المجموعة الشعرية الكاملة : ٧ – ٨ .

بدمي ترسم لوحات شقائي

فأنا الفن ...

وأهل الفن ساسة

فلماذا أنا عبد

والسياسيون أصحاب قداسة

× × ×

قيل لي

لا تتدخل في السياسة

شيَّدوا المبنى ، وقالوا :

أبعدوا عنه أساسه !

ومن الألفاظ السياسية التي وردت في شعره (الحاكم ، الوطن ، الوالي ، الحرية ، الثورة ، الرئيس ، الشعب ، المخبر ، القانون ...) .

وتعد لفظة (الحاكم) من أكثر الألفاظ السياسية وروداً في المجموعة ، إذ إنَّها تكررت هي ومرادفاتها ستمائة وأربعاً وستين مرة ، وسبب ورودها بهذا العدد اعتقاد الشاعر بأنَّ (الحاكم) هو المسبب الرئيس فيما آلت إليه أوضاع العرب في بلادهم ، عن طريق محاولاته الجادة في جعل الأمور تسير بما يحقق مصالحه الخاصة ، ومصالح الدول الاستعمارية في المنطقة ، فلا عجب في أن يكون ورود هذه اللفظة في المجموعة سلبياً في المواضع كلها التي وردت فيها ، كقوله(١) :

ادع للحكام بالنصر علينا

يا مواطن

واشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٧٢ ، وينظر / ٩٧ ، ٢٤١ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٣١٢ ، ٣٤٨ ، ٣٨٥ .

وإبداع الكمائن

قل : إلهي أعطهم مليون عين

أعطهم ألف ذراع

أعطهم موهبة أكبر

في ملء الزنازين ، وتفريغ الخزائن

وتظهر النزعة القومية بصورة جليَّة من خلال الحضور الكبير للفظة (الوطن) التي قصد بها الشاعر وطنه الكبير الممتد من الخليج العربي إلى المحيط الأطلسي ، كقوله(١) :

قف كما أنت

ورتل سورة النسف

على رأس الوثن

إنهم قد جنحوا للسلم

فاجنح للذخائر

ليعود الوطن المنفيُّ منصوراً

إلى أرض الوطن

إذ قصد الشاعر (بالوطن المنفي) الوطن الذي يتمناه ، والذي يتمتع مواطنه بالحرية والعز والتقدم ، وقصد بلفظة (الوطن) الأخرى (الوطن العربي) .

ونجد الشاعر كثيراً ما يكرر لفظتي (الوالي ، الخليفة) ، وهاتان اللفظتان اقترضهما الشاعر من التراث العربي القديم ، وقصد بهما الزعماء العرب المعاصرين ، وسبب هذا الاقتراض ما لهذه الألفاظ من وقع سيء في فكر الشاعر ، فهو على علم بما

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٦٨ ، وينظر / ٧ ، ٢٥ ، ٦٨ ، ٧٧ ، ٨٤ ، ١٢٣ ، ١٣٠ ، ٢٧٦ ، ٢٩٠ ، ٣٠٠ ، ٣١٦ ، ٣٢٦ .

فعله (الولاة والخلفاء) سواء أكان ذلك في العصر الأموي ، أم في العصور التي تلته من مجازر بحق هذا الشعب ، لذلك نجد الشاعر كثيراً ما يطلق إحدى هاتين اللفظتين على الزعيم العربي مشبهاً أعماله بأعمال ذلك الوالي الظالم ، كقوله[1] :

باسم والينا المبجَّل

قرروا شنق الذي اغتال أخي

لكنَّه كان قصيراً

فمضى الجلاد يسأل :

رأسه لا يصل الحبل

فماذا سوف أفعل ؟

بعد تفكير عميق

أمر الوالي بشنقي بدلاً منه

لأني كنت أطول !

إذ حاول الشاعر من خلال هذه القصيدة عكس الواقع من خلال قصة حقيقية وقعت له ، إذ إنَّ السلطة الحاكمة كانت وراء اغتيال أحد إخوته (زكي)[2] ، وبدلاً من أن تظهر قاتله للعيان قامت بملاحقة الشاعر حتى اضطرَّ إلى اختيار منفى جديد (لندن) المنفى الذي عدَّه بمنزلة الشنق له .

وبسبب ما (للحرية) من وقع في نفس الشاعر ، فإننا نجده قد أكثر من تكرار هذه اللفظة التي لم يتذوق طعمها إلا في منفاه الثاني (لندن) ، ولكنها كانت بطعم العلقم ، لأنَّه أصبح بسببها بعيداً عن وطنه ، لذا نجد

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٩٦ ، وينظر / ٢٧ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٥٥ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ١٣٠ ، ٤٧٦ .

(٢) ينظر / أحمد مطر شاعر بصري (مقال) : ٤ .

الشاعر كثيراً ما يطالب بها ويدعو المواطن إلى اتخاذ السبل كافة للحصول عليها ، كقوله[1] :

كيف أغني ..
وأنا مشنوق أتدلى
من تحت حبالي الصوتيَّة ؟

× × ×

كي أفهم معنى الحريَّة
وأموت فداء الحريَّة
أعطوني بعض الحريَّة

ومن الألفاظ السياسية التي تكررت ولكن بعدد قليل لفظة (الشعب) التي جاءت في أكثر المواضع بصورة سلبية ، لأنَّ الشاعر يحمل هذا الشعب مسؤولية ما يحدث له ، بسبب ركونه للسلم ، وسكوته عن كل ما يفعله الحكام ، كقوله[2] :

أي قيمة
للشعوب المستقيمة
وسجاياها الكريمة
في بلاد هلكت
من طول ما دارت على آبارها
مثل البهيمة
واستقلت ..
وأساطيل العدى فيها مقيمة

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٣٢ ، وينظر / ٢٢ ، ٣٩ ، ٧٣ ، ١٠٥ ، ٢٨٥ ، ٣٠٣ ، ٣١٣ ، ٣٧٦ ، ٤٥٧ .

(٢) م . ن : ٢٣٢ ، وينظر / ٩٤ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ٢٣٠ ، ٦٤٢ ، ٢٧٨ ، ٢٩٧ ، ٣٢٨ ، ٣٨٦ .

ومن الألفاظ التي كثر ورودها في مجموعة الشاعر مصطلحات تختص بتنظيم شؤون الدولة ، وتساعد على إقامة النظام فيها ، نحو : (القانون ، الدستور ، النظام ، الرقابة ، اللجنة ، الأصول الدولية ...) ، وأكثر المواضع التي وردت فيها هذه الألفاظ كان دورها سلبياً ؛ لأنَّ الشاعر يعتقد أنَّ النظام الذي يحكم البلد يستغل وجودها لتقييد حرية الفرد ، فأكثرها وضع من لدن الحاكم لمساعدته في إدارة الدولة ، ولتجعله متحكماً في مكوناتها كافة ، كقوله(١) :

فأخرج القانون من متحفه

وأمسح الغبار عن جبينه

أطلب بعض عطفه

لكنَّه يهرب نحو قاتلي

وينحني في صفه !

× × × ×

يقول حبري ودمي

لا تندهش

من يملك " القانون " في أوطاننا

هو الذي يملك حقَّ عزفه !

لقد مارس الشاعر أحمد مطر النضال السياسي في مقتبل عمره ، وكذلك بعد رحيله إلى الكويت التي عمل فيها محرراً في جريدة (القبس) تلك الجريدة التي نشر من خلالها كثيراً من قصائده ، وقصصه القصيرة ، التي انتقد بوساطتها كل ما يراه من مواقف وأعمال سلبية يقوم بها الحكام العرب ، واستمر هذا النشاط السياسي حتى بعد رحيله إلى لندن ، لذا فلا عجب في أن تنتشر الألفاظ السياسية بهذا العدد في شعره .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٠ ، وينظر / ٤٢ ، ٤٣ ، ٩٣ ، ١٤٥ ، ١٥٠ ، ١٨٦ ، ١٩١ ، ٢١١ .

جدول بألفاظ السياسة وتكرارتها

اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
الحاكم ومرادفاتها	٦٦٤	الوطن	١١٨	النظام	٣٤
المخبر	٤٤	الشعب	٦٨	الحزب	٢٠
الوزراء	٢٤	الحرية	٢٧	السياسة	١٠
الأحرار	١٢	الثورة	٢٦	اللجنة	١٠
				الرقابة	١٠
				الشعارات	٧
				القمة	٥
				الدستور	٥

*** <u>ألفاظ السلاح :</u>**

يعد الاهتمام بالحياة ، والرغبة في جعلها آمنة ومستقرة من أهم الأسباب التي جعلت الإنسان يفكر بالوسائل التي تحقق له ذلك[(١)] ، لذا استعمل السلاح – منذ القدم – من لدن بعض الأفراد لصد خطر الغزاة ، وخطر الحيوانات المفترسة وغيرها ، ولكنه أصبح مع مضي الوقت من أهم وسائل العدوان ، ولاسيما لتلك المجتمعات التي لم تصل إلى مستوى عال من الرقي ، أو تلك المجتمعات التي تحاول عن طريقه فرض سيطرتها على ما يجاورها من الأراضي ، فأخذ الإنسان لأجل ذلك يكثر من اقتناء الأسلحة ، ويحاول أن يطورها لتكون أكثر فاعلية وقوة ، ليحقق بوساطتها أهدافه ومطامحه .

والسلاح بالنسبة للعربي رمز تنطوي تحته كثير من المعاني ، فهو رمز للشجاعة ، والقوة ، والنخوة[(٢)] ، ونتيجة لما ذكرنا ، وبسبب الحروب المستمرة في هذه البقعة من الأرض (العالم العربي) فقد أصبح السلاح عنصراً ملازماً للفرد العربي ، بل أصبح يشكل جزءاً من شخصيته .

ومن هنا فقد انتشرت (ألفاظ السلاح) بصورة كبيرة في مجموعة الشاعر ، وحاول من خلالها عكس الواقع الحربي الذي يعيشه العرب ، والكشف عن كميات الأسلحة التي يستوردها الحكام ، لا من أجل تحرير الأراضي العربية المحتلة ، بل لإسكات الأصوات الحرة المطالبة بالإصلاح والحرية ،وبتغيير الواقع المتردي .

وتقسم ألفاظ السلاح التي وردت في مجموعة الشاعر على قسمين :

<u>الأول :</u> الأسلحة القديمة : نحو : (السيف ومرادفاته ، والخنجر ، والحربة ، والدرع ...) وهذه الألفاظ – وإن لم يعد لها فاعلية أو قيمة في الواقع المعاصر من الناحية الفعلية – ظلَّ الشاعر المعاصر يستعملها لارتباطها بذاكرته الشعورية والتاريخية ، فالسيف مثلاً لم يعد يستعمل ذلك الاستعمال الفعّال ، ولكنَّ الشاعر المعاصر استعمله لذكراه

---

(١) ينظر / شعر الحرب عند العرب : ٥٠ .

(٢) ينظر / لغة شعر ديوان الهذليين : ٥٠ .

التاريخية في نفس العربي ، ولقيمته الفنية[1] ، لأنَّه ارتبط بالعزم والقوة والحزم ، فهذه الصفات كانت عنوان العربي ، وأصبح الإلحاح على ذكر السيف من واقع محاولة إعادة العربي إلى ذلك الواقع الذي تخلى عنه ليعيد بعثه من جديد ، كقوله[2] :

آمنت بالسيف الذي
لا يعرف المأوى
آمنت بالعزم الذي
يهزأ من مدامع النجوى
آمنت أن العيش لأقوى
آمنت بالأقوى

ولم يستعمل الشاعر في النص السيف بوصفه سيفاً مستعملاً على صعيد الواقع ، لكنه استعمله كناية عن القوة التي آمن بها لتحقيق الأهداف .

ونجد الشاعر أيضاً يستعمل هذه اللفظة في مواضع التهكم على الحكام ، الذين كثيراً ما يجدهم يتفاخرون بالقوة والمنعة ، وبمقدار الأسلحة التي يملكونها ، ولكنهم عند اشتداد الأزمة يتنازلون عن كل شيء للحفاظ على عروشهم ، كقوله[3] :

زعموا أنَّ لنا
أرضاً ، وعرضاً ، وحميَّة
وسيوفاً لا تباريها المنيَّة
زعموا ..
فالأرض زالت

---

(١) ينظر / لغة الشعر العراقي المعاصر : ٣٦٠ – ٣٦١ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٢٤ ، وينظر / ١٥ ، ٣٥ ، ٦٥ ، ٨٤ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٤١ ، ٢٤٦ ، ٣٦٠ .
(٣) م . ن : ٩٨ ، وينظر / ١٦ ، ٤١ ، ٧٢ ، ١٣٤ ، ٢٠١ ، ٢٢٩ ، ٢٤٥ ، ٢٦١ ، ٤٨٧ .

ودماء العرض سالت

ونجده يستعير لفظة (السيف) من أجل إعارتها لقلمه الذي يعده أشد مضاءً وألماً حتى من السيف ، إذ إنَّه يتصور نفسه في هذه المواضع ، وكأنه يخوض غمار حرب شرسة لتحقيق هدف سامٍ ، هو الحصول على الحرية ، وذلك في قوله[1] :

سبعون طعنة هنا موصولة النزف
تبدي ... ولا تخفي
تغتال خوف الموت في الخوف
سميتها قصائدي
وسمها يا قارئي : حتفي
وسمني.. منتحراً بخنجر الحرف ..
لأنني في زمن الزيفِ
والعيش بالمزمار والدف
كشفت صدري دفتراً
وفوقه
كتبت هذا الشعر بالسيف !

وأما الألفاظ القديمة الأخرى ؛ فقد كان ورودها قليلاً جداً ، وهي من حيث دلالتها لا تختلف عن الدلالة التي جاءت بها لفظة السيف ؛ من حيث الدلالة الشعورية ، أو التهكم أو غيرها ، ومن أمثلتها قوله[2] :

بعد انتهاء الجولة المظفَّرة

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٦ ، وينظر / ٣٠ ، ٤٠٦ .

(٢) م . ن : ١٦٦ ، وينظر / ٢٥٠ ، ٣٢٧ ، ٤٢٧ .

" عباس " شدَّ المخضرة

ودسَّ فيها خنجره

وأعلن استعداده للجولة المنتظرة

<u>**والقسم الثاني :**</u> الأسلحة المعاصرة : نحو : (الدبابة ، المدفع ، القنبلة ، اللغم ، البندقية ، الرصاصة ...) ، وهذه الألفاظ ترد في المواضع التي ترتفع فيها نبرة الشاعر الحماسيَّة ، وبخاصة عندما يدعو الشعب لامتلاك هذه الأسلحة للتخلص من الظلم والجور ، وللحصول على الحريَّة ، التي لا ترد إلا بالقوة ، لأنها اغتصبت بالقوة ، كقوله[١] :

لا تطلبي حرية أيتها الرعية

لا تطلبي حرية

بل مارسي الحرية

[...]

قولي له : إني ولدت حرَّة

قولي له : إني أنا الحريَّة

إن لم يصدقك فهاتي شاهداً

وينبغي في هذه القضيَّة

أن تجعلي الشاهد .. بندقيَّة !!

وترد هذه الألفاظ – في بعض الأحيان – في المواضع التي يذكر فيها الشاعر الطريقة التي وصل بها الحكام إلى سدَّة الحكم ، ولاسيما أنَّ أكثر من وصلوا إليه في

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٠٩ – ٣١٠ ، وينظر / ٤٧ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٠ ، ٢٥٧ ، ٣٥٥ ، ٤١٩ .

الوطن العربي ، كان وصولهم من خلال الانقلاب العسكري ، أو عن طريق التوريث ، أي انتقال الحكم بين أفراد العائلة الواحدة ، من دون أن يكون للشعب أي دور في هذا الاختيار في الحالتين ، وهاتان الطريقتان في الوصول إلى الحكم لا تتمان إلا بمبادرة من الخارج ؛ من لدن أمريكا ، أو أحد حلفائها المقربين ، فنراه يقول[(١)] :

في زمن الآتين للحكم
على دبابة أجيرة
أو ناقة العشيرة
لعنت كل شاعر
لا يقتني قنبلة
كي يكتب القصيدة الأخيرة !

لقد أكثر الشاعر من ألفاظ السلاح ، وتهكم من حامليه ، ودعا في بعض المواضع إلى حمله ، ولكن غرضه الأساسي لم يكن يتصل بالسلاح فحسب ، بل كان همه رفع الروح المعنوية للمواطن العربي ، وجعله يقدم على استعمال السبل الممكنة كافة لتحقيق ذاته ، ولامتلاك حريته المصادرة .

جدول بألفاظ السلاح وتكراراتها

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٧٤ ، وينظر / ٧ ، ٥٩ ، ٢٠١ ، ٢٦٥ ، ٣٠٤ ، ٣٢٧ ، ٤٠٣ ، ٤٣١ ، ٤٩٤ .

اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
السيف ومرادفاتها	٤٢	الرصاصة	١٩
السلاح	٢١	الدبابة	١٥
السكين	١١	الطائرة	٩
المقصلة	٦	المدفع	٩
الدرع	٦	البندقية	٧
الحربة	٥	الأسطول	٧
		القنبلة	٧
		القذيفة	٧
		اللغم	٦
		الشظايا	٦
		الرمانة	٦

*** ألفاظ الموت :**

على الرغم من كون الموت ظاهرة متكررة ومعتادة ، ولاسيما أنَّه يعد من البديهيات لدى العقل الواعي ، والتفكير المنطقي ، إلا أنَّه ما زال يشغل حيزاً كبيراً من تفكير الإنسان ، إذ إنَّ مأساته تزداد عمقاً كلما شارف على أبواب شيخوخته[١] ، وحتى مع اكتشاف حتمية الموت ، فإنَّه ما زال يؤدي إلى حدوث صدمة عميقة عند إحساس الإنسان باقترابه ، فالإنسان لم يتقبل من دون مقاومة مشهد انفصاله عن الأرض وبهائها ، أو انفصاله عن أحبابه وأصحابه[٢] ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر فقد عدَّه بعضهم « مكافأة الحياة الكبرى »[٣] ، ولاسيما للإنسان الذي تحفل حياته بالمتاعب نتيجة للصراع على أشكاله كافة ، سواء أكان مع المرض أم مع الظلم ، أم مع القهر[٤] ، فنجده يتمنى الموت والانتقال إلى العالم الآخر ، الذي يتمتع ساكنيه بالخلود ، العالم الذي يعد عزاءً للإنسان الذي يؤمن بالبعث ، ووجود حياة أخرى بعد الموت .

لقد دفعت مرارة الواقع العربي ، ومرارة الاغتراب الذي عاشه الشاعر (أحمد مطر) وهو في المنفى إلى تكرار لفظة (الموت) ومرادفاتها أربعمائة وست وتسعين مرَّة ، كانت ترد بشكل سلبي ، إذ يكون الشاعر والأمة في حال اضطهاد[٥] ، كقوله[٦] :

أيها الموت انتظر

واصبر علي

(١) ينظر / ملحمة كلكامش : ١١٠ .

(٢) ينظر / الموت في الفكر الغربي : ٢٣ ، وكتاب التراث : ٤٩ .

(٣) قضايا الشعر المعاصر : ٢٧٢ .

(٤) ينظر / الموت في شعر السياب ونازك الملائكة (دراسة مقارنة) : ١٨ .

(٥) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ١١٦ .

(٦) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٣٩ .

فأنا لا وقت للموت لدي
وأنا لا وقت للعيش لدي
إنني بينكما أجهل عمري
إنني منذ الصبا
أجري ، وأجري
ثمَّ أجري ، ثمَّ أجري

وقوله[1] :

كلُّ من نهواه مات
كل ما نهواه مات
ربِّ ساعدنا بإحدى المعجزات
وأمت إحساسنا يوماً
لكي نقدر أن نهوى الولاة !

فالشاعر في هذا النص يحاول الربط بين الموت والولاة ، والحب والهوى ، فهو يريد منا أن نحب الولاة حتى يموتوا ، لأنَّ كل من نهواه يموت والحب هذا لا يتم إلا بعد موت أحاسيسنا ، وكذلك يحاول الشاعر أن يصور – من خلال لفظة الموت – مقدار الظلم والأسى اللذين أصابا ساكني البلاد العربية ، على يد ولاة الأمر ، الذين لم يعطوا المواطن العربي أيَّة فرصة للعيش الكريم ، بل جعلوه ينتظر الموت ويتوقعه في كل خطوة يخطوها .

ونادراً ما ترد لفظة (الموت) وهي تشير إلى بعض الجوانب الإيجابيَّة ، إذ إنَّ الشاعر يرى أنَّ الحال المزرية التي أصبح عليها العرب جعلت بعضهم لا يخافون الموت

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٧٧ ، وينظر / ١٣٩ ، ١٤٦ ، ١٦٢ ، ١٨٢ ، ٢٨٢ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦ ، ٤٣٤ .

، وبتخلصهم من هذه العقدة أصبح بإمكانهم أن يثوروا ، وأن يطالبوا بحقوقهم ، فليس هنالك شيء يخسرونه ، كقوله[1] :

بلغ السيل الزبى
ها نحن والموتى سواء
فاحذروا يا خلفاء
لا يخاف الميت الموت
ولا يخشى البلايا
قد زرعتم جمرات اليأس فينا
فاحصدوا نار الفناء
وعلينا ... وعليكم
فإذا ما أصبح العيش
قريناً للمنايا
فسيغدو الشعب لغماً
وستغدون شظايا !

وقد نجد الشاعر في بعض المواضع متمنياً الموت ، لما فيه من راحة أبديَّة ، ولاسيما أنَّه سيتخلَّص به من العيش في هذا الواقع المتردي ، الذي ليس فيه للإنسان أي أثر في الحياة ما عدا عيشه في سجن كبير صنعه الحكام ؛ يسمونه (الوطن) ، كقوله[2] :

والله اشتقنا للموت بلا تنكيل
والله اشتقنا

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٢٧ ، وينظر / ١٩٠ ، ٢٥٧ ، ٢٨٦ .
(٢) م . ن : ١٦٢ – ١٦٣ ، وينظر / ١٢٥ ، ٣٤٦ .

واشتقنا

ثمّ اشتقنا

أنقذنا .. يا عزرائيل !

وكثيراً ما يطلق الشاعر لفظة (الموت) على نفسه ، وعلى أبناء بلده ؛ لما يراه من قبولهم بهذا الواقع الأليم ، من دون أي اعتراض أو استنكار ، أو مطالبة بالحقوق وتغيير الواقع ، فيحسبهم أمواتاً ، وإن كانوا يتنفسون ، لأنَّه يعد الموت ، موت الروح والإرادة ، لا موت الجسد ، وذلك في قوله(١) :

لا ... لن تموت أمتي

كيف تموت ؟

من رأى من قبل هذا ميتاً

يموت من جديد ؟!

وقد يطلق الشاعر هذه اللفظة على رجال الحكم ، فيقرن الموت بهم ، وبخاصَّة أنَّهم ينشرونه في كل مكان ، كقوله(٢) :

أطلقت جناحي لرياح إبائي

أنطقت بأرض الإسكات سمائي

فمشى الموت أمامي

ومشى الموت ورائي

لكن قامت

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٩١ ، وينظر / ٧٣ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ١١٧ ، ١٣٣ ، ١٧١ ، ١٩١ ، ٢٩٠ ، ٤٨٨ .

(٢) م . ن : ٣٤ ، وينظر / ٥٥ .

بين الموت وبين الموت

حياة إبائي

فأشار الشاعر بلفظة (الموت) الأولى إلى المعنى الحقيقي للفظة ، وأشار بالأخرى إلى عناصر الأمن ؛ الذين يتتبعون خطاه أينما سار ..

كذلك فقد أكثر الشاعر من ذكر مرادفات لفظة (الموت) ، نحو : (الحتف ، الفناء ، الردى ، الوفاة ، الجثة ، ...) ، كقوله[١] :

يد الردى على يدي

يد الردى قبالتي

يد الردى خلفي

تحولت خريطة الأرض إلى سيف

ملطخٍ ... بالدم والخوف

وقوله[٢] :

أوطاننا رهن المنيَّة

والبقيَّة في حياة الصولجان

ورقابنا تحت السيوف

وحتفنا فوق اللسان

وهذه المرادفات لا تختلف من حيث الدلالة عن لفظة (الموت) ، إذ حاول الشاعر من خلالها أن يعبر عن واقع معيَّن في تجربته الشعريَّة .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٦٣ .

(٢) م . ن : ٨٤ ، وينظر / ٢٧ ، ٢٩ ، ٤٣ ، ٧٦ ، ٨٤ ، ١١٤ ، ١٩١ ، ٢٧٧ ، ٤١٣ .

ولعلَّ وراء ذكر مترادفات الموت محاولة من الشاعر للابتعاد عن التكرار الرديء ، وعمل نوع من الثراء اللغوي من خلال ذكر اللفظة ومرادفاتها .

لقد حاول الشاعر من خلال لفظة (الموت) ومرادفاتها أن يشير إلى مقدار الضحايا الذين يسقطون كل يوم في الوطن العربي ، وأكثرهم من المثقفين المطالبين بالإصلاح ونشر الحرية ، وكذلك فقد أفاد منها الشاعر في إكساب نصه الشعري قوة ، وإبعاده عن المباشرة والتقريرية[١] ، وهذا ما يجعل المتلقي متعايشاً مع النص ، ومتفاعلاً مع تجربة الشاعر .

جدول بألفاظ الموت وتكراراتها

(١) ينظر / لغة شعر ديوان الهذليين : ٥٦ .

اللفظة	تكراراتها
الموت	٣٧٦
الجثة	٥٧
القتل	٥٢
الردى	٩
المنية	٩
الوفاة	٨
الأضحية	٨
الحتف	٢
المصير	٢
الفناء	٢

*** ألفاظ المكـان :**

يعد المكان جزءاً رئيساً من أجزاء العمل الفني ، وعنصراً لا غنى عنه في التجربة الأدبية[١] ، فهو مسرح لكلمات الشاعر وموحياته ، إذ إنَّ كثيراً من مفردات لغته تنتمي مباشرة ، أو بشكل غير مباشر إلى المكان[٢] ، بل عدَّ المكان أحد الأبطال الأساسيين في شبكة الأحداث[٣] ، فهو « المدخل الأكثر قرباً ، والذي يؤسس عليه المبدع رؤيته الفنية »[٤] ، فالمكان يثير إحساساً بالمواطنة ، وإحساساً آخر بالزمن وبالمحليَّة ، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء من دونه[٥] ، فالمرء حين يستعمل تعبيراً فإنه غالباً ما يستعمل تعبيراً مكانياً[٦] ، وحين يلجأ الشاعر إلى وصف المكان ، تراه وصفاً غير محايد ، إذ يمتزج الوصف بالأحاسيس والمشاعر والإسقاط الذاتي ، وتوحي بالجو النفسي الذي يغمره[٧] ، فالشاعر « لصيق بالمكان ، وابن شرعي لأحواله ، فهو لا يستطيع أن يغيب الإلحاح المكاني في عمله »[٨] ، وكذلك فإنَّ حديث الشاعر عن الأمكنة ليس زينة ولا تحلية ، إنما المكان جزء أصيل من الحكاية أو الموقف أو الذكرى ، لذا عدَّ المكان جزءاً من حياة الشاعر[٩] .

لقد حفلت قصائد الشاعر (أحمد مطر) بمدلولات المكان ، فأكثر من ذكر أسماء الأماكن على اختلاف أنواعها ، سواء أكان قصد الشاعر من هذا الذكر الرثاء ، أم التهكم ، أم من أجل إقامة الوزن .

---

(١) ينظر / الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٢٤٣ – ٢٤٤ .
(٢) ينظر / جماليات المكان : ٢٣١ .
(٣) ينظر / الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان : ٧٥ .
(٤) الموت في شعر السياب ونازك الملائكة (دراسة مقارنة) : ١٢٣ .
(٥) ينظر / إشكالية المكان في النص الأدبي : ٥ .
(٦) ينظر / نظرية الأدب : ٢٢٤ .
(٧) ينظر / الملامح السردية في شعر عمر بن أبي ربيعة : ٨٥ .
(٨) الأسس النفسية للتجريب الشعري : ٤٦ .
(٩) ينظر / تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام : ٣٠٩ .

ومن ألفاظ المكان التي أكثر الشاعر من تكرارها بعض أسماء الدول العربيَّة ، أو مدنها ، فقد تكررت هذه الدول والمدن ثلاثاً وستين مرَّة ، فمن الدول : (العراق ، لبنان ، فلسطين ، مصر ...) ، ومن المدن : (بغداد ، بيروت ، القدس ، كربلاء ، مكة المكرمة ...) وكان غرض الشاعر من ذكرها الرثاء ، أو التهكم ، أو التعجب مما آلت إليه أحوالها ، ويتساءل عن الأسباب التي جعلتها تصل إلى تلك الحال المتردية ، كقوله(١) :

حين أطالع اسمه ... تنطفئ الأحداق
وحين أكتب اسمه ... تحترق الأوراق
حين أذكر اسمه ... يلذعني المذاق
وحين أنشر اسمه ... تنكمش الآفاق
وحين أطبق اسمه ... ينطبق الإطباق
يا للأسى منه ، عليه ، دونه ، فيه ، به !
كم هو أمر شاق
أن أحمل العراق

وقوله(٢) :

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر
ما لي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا
وأنا ضعيف ليس لي أثر
عار عليَّ السمع والبصر
وأنا بسيف الحرف أنتحر
وأنا اللهيب ... وقادتي المطر

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٤٥ – ٣٤٦ ، وينظر / ٢١٢ ، ٣٦٢ .
(٢) م . ن : ٣٠ ، وينظر / ٤٣ ، ١١٠ ، ١١٤ ، ٣٦٢ ، ٣٩٩ .

وكذلك فقد أكثر الشاعر من ذكر أسماء الدول والمدن الأجنبيَّة التي تكررت خمساً وثمانين مرَّة ، كان نصيب (أمريكا) وحدها خمساً وعشرين مرَّة ، وهذا الاهتمام بذكر هذه الدولة ، كان بسبب أثرها الكبير في تسيير سياسة العالم ، وما كان لها من أثر في استمرار الوضع العربي على ما هو عليه من تخلف وانحطاط عن طريق اختلاقها الأزمات ، ووضعها للدكتاتوريات التي تعمل على تحقيق مصالحها الخاصة ، ومصالح حليفتها إسرائيل في المنطقة ، كقوله[١] :

بغضي لأمريكا لو الأكوان ضمَّت بعضها لانهارت الأكوان
هي جذر دوح الموبقات وكل ما في الأرض من شر هي الأغصان
من غيرها زرع الطغاة بأرضنا وبمن سواها أثمر الطغيان
حبكت فصول المسرحية حبكة يعيابها المتمرس الفنان

في حين كان ورود الأماكن الأخرى (الدول الأجنبية أو مدنها) أما من أجل إقامة الوزن ، أو لأنها وردت بشكل عفوي في أثناء ذكر الشاعر قصة حدثت له في ذلك المكان[٢] .

ومن ألفاظ المكان التي وردت في مجموعة الشاعر لفظة (القبر) التي تكررت هي ومرادفاتها خمساً وأربعين مرة ، وجاءت هذه اللفظة في المجموعة بدلالتين :

<u>الأولى :</u> <u>القبر</u> بوصفه المكان الذي يوارى به الميت ، كقوله[٣] :

كان وحده
لثغ الكلمة في المهد
وحين اجتاز مهده

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٥٠٩ ، وينظر / ٥٦ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٢٥ ، ٣٥١ .
(٢) ينظر / م . ن : ١١٣ ، ١٤٧ ، ٣٣٠ ، ٤٧٦ .
(٣) م . ن : ١٣٠ .

وجد الحبل معداً

وفم القبر معداً

والقرارات معدَّة

وقوله [١]:

واصنعوا من صولجان الحكم فرشاً

واحفروا القبر عميقاً

واجعلوا الكرسي نعشاً

<u>والثانية :</u> أطلقها الشاعر على الساكنين في بلاد العرب لسكوتهم عما يفعله الحكام بهم ، من دون أن يصدر عنهم أيَّة معارضة ، أو استنكار ، كقوله[٢] :

أيها الماشون ما بين القبور

أيها الآتون من آتي العصور

لعن الله الذي يتلو علينا الفاتحة

ومن ألفاظ المكان الأخرى التي كثر ترددها لفظة (السجن) ، التي تكررت مع مرادفاتها خمساً وعشرين مرَّة ، وجاءت هذه اللفظة بدلالتين :

<u>الأولى :</u> السجن بوصفه المكان الذي يحتجز فيه الإنسان بغض النظر عن كونه بريئاً أو متهماً ، كقوله[٣] :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٥٣ .

(٢) م . ن : ٨٧ ، وينظر / ١٩٢ ، ٣٣٧ .

(٣) م . ن : ٩٧ ، وينظر / ٢٨٢ ، ٣٤٠ ، ٤٥٩ .

وبماذا يا ترى

يعمل أرباب القضاء ؟

وعلى من يحكمون ؟

وإذا لم يسجنوني

فلمن تفتح أبواب السجون ؟ !

<u>والثانية :</u> الوطن العربي ، الذي حسبه الشاعر سجناً كبيراً ، بسبب الإجراءات التي يتخذها الحكام للتضييق على كل صوت حر ، وعلى كل فرد يحاول أن يكسر القيود التي تكبله ، وتجعله تحت المراقبة ، كقوله[1] :

فالحاكم المغتال طفل وادع　　والمودعون بسجنه غيلان !

وابن الخوارج فارس في ساعة　　وبساعة هو غادر وجبان !

إنَّ ما يميز ألفاظ المكان في شعر الشاعر أنَّه لم يكثر من تكرار لفظ بعينه ، بل إنَّ هناك تنويعاً في الألفاظ المختلفة ، وفي اللفظة المفردة ، وكذلك كان الشاعر كثيراً ما يستغني عن ذكر اسم المكان بلفظه الصريح ، إذ كان يعمل على ذكر الحادثة التي وقعت في ذلك المكان من أجل الإشارة إليه ؛ محاولاً من خلال ذلك إحداث نوع من التفاعل مع المتلقي الذي سيحاول استرجاع الأحداث التي وقعت في النص إذا ما أراد أن يعرف اسم المكان الحقيقي[2] .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٥٠٧ ، وينظر / ١٧٢ ، ٢١١ ، ٢٧٧ ، ٣٤٠ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٩٢ .

(٢) ينظر / م . ن : ٢١ ، ٣٠ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣٧٤ .

جدول بالأماكن وتكراراتها

اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
الكعبة	١٧	أمريكا	٢٥	القبر	٢٨
فلسطين	١١	أوربا	٦	الزنزانة	٢٥
القدس	٨	البيت الأبيض	٥	البلاد العربية	٢٢
لبنان	٥	لندن	٣	البادية	١٦
الكويت	٥	باريس	٢	الآبار	١٠
صبرا	٢			القصر	١٠
مكة	٢			السفارة	٥
عدن	٢			المبنى	٥
بغداد	٢			الحضيرة	٥

*** ألفاظ الزمان :**

تتجلى العلاقة بين الزمان واللغة الشعرية « في مقدار استيعاب الجملة الشعرية لبحث الشاعر عن زمنه الجديد »(١) ، فالشاعر كثيراً ما يماشي التتابع الزمني حين يتحدث عن زمنه الجديد مع شخصيته ، ويستدعي سياقاً مستمراً من الذكريات ، التي قد تكون متقطعة ، لترجيح أحداث معينة ، تخدم البناء الفني للنص(٢) ، فالزمان عنصر من عناصر البنية الكلية للقصيدة ، لأنَّه « ليس زماناً خارجياً ، بل ذاتي مؤثر ومتأثر بالذات الإنسانية ، وببنية الكلام الفني »(٣) ، فهو الذي يغير كل شيء ، وهو في الوقت نفسه المتغير ، إنه المتحرك أبداً ، والذي يحرك ما حوله في كل اتجاه(٤) ، لذلك عدَّ الإنسان ابناً للزمان ، وضحيته في آن واحد ، فهو يكسبه وعياً وخبرة ، ولكنه في المقابل يحفر في جسده أخاديد مجراه ، ويعرضه للهدم والزوال(٥) ، لذلك نظر إليه – ومنذ القدم – على أنَّه قوَّة خارقة ومهلكة ، هو الأمر الذي جعل الشعراء ينسبون إليه كل أفعال الحياة والموت ، والخير والشر ، فهابوه وخافوا منه ، ،أكثروا من الشكوى ، ولاسيما عندما لم يجدوا ما يعينهم عليه(٦) ، واستمرت هذه النظرة إلى الزمان حتى وقتنا الحاضر ، فقد ارتبطت فكرة الزمان بالمصير في الشعر الحديث ، فقلما نجد شاعراً محدثاً لم يقرن ذكر الموت بذكر الزمان(٧) .

لقد انتشرت لفظة الزمان ومرادفاتها بصورة كبيرة في المجموعة الشعرية ، ولاسيما أنَّ الشاعر حاول من خلالها عكس الواقع الذي يعيشه في

---

(١) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ؛ تلازم التراث والمعاصرة : ١٨٧ .
(٢) ينظر / الملامح السردية في شعر عمر بن أبي ربيعة : ٩٩ .
(٣) كتاب المنزلات : ٢ / ٣٢ .
(٤) ينظر / اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ؛ تلازم التراث والمعاصرة : ١٨٣ .
(٥) ينظر / كتاب المنزلات : ١ / ٢٨ .
(٦) ينظر / الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام : ٩ .
(٧) ينظر / في الرؤيا الشعرية المعاصرة : ١٣ .

المنفى ، الذي جعله في حال اغتراب دائم ، وكذلك عكس الواقع المتخلف الذي يعيشه العرب ، كقوله[1] :

-أين تعيشون إذن ؟
-نعيش خارج الزمن !
الزمن الماضي الذي راح ولن يعود
والزمن الآتي الذي
ليس له وجود !

وقوله [2]:

مضى عقد على قطع الجذور
ولم يزل رأسي
يصارع بالرماد عواصف اليأس !
وما زالت حبال الشوق تشنقني
فألمح في الأسى نفسي

وقد ترد ألفاظ مرادفة للفظة (الزمن) ، أو هي جزء منها ، نحو : (اليوم ، الليلة ، الدهر ، العصر ، ...) ، وهذه الألفاظ لا تختلف في دلالتها عما تدل عليه لفظة (الزمن) فيما يخص اغتراب الشاعر ويأسه ، كقوله[3] :

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤١٣ .
(٢) م . ن : ٨٢ ، وينظر / ٧٤ ، ٨٠ ، ١٨٩ ، ٢١١ ، ٤٥٦ ، ٤٩١ .
(٣) م . ن : ١٣١ ، وينظر / ١٢٦ ، ١٣١ ، ١٨٦ ، ٢٠١ .

يا أيها الليل الطويل

إلا انجلِ

والليل في النزع الأخير

هوى بقوَّته الوهن

وهوت قصور ظلامه

وهوت ملايين النجوم

فعرشه يلقى غداً

ليباع في سوق النهار بلا ثمن

× ×

الليل أذن بالرحيل

فيا رفاقي

.. تصبحون على وطن !

وقد ترد بعض الألفاظ ظروفاً زمانية نحو : (الغد ، الصبح ، الفجر ، المساء ، الوقت ، العام ...) ، وهذه الألفاظ حاول الشاعر من خلالها عكس مقدار الرقابة المفروضة على المواطن العربي أينما سار ، وفي أي وقت ، كقوله[1] :

وشرطة سرية تصطف حتى الظهر

في جنبات الصدور

وفرقة حربيَّة تقيم حتى العصر

حول نطاق الثغر

من أين يأتي الشعر ؟ !

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٢٢ .

وقوله [1]:

طول عمري
يركض القهر أمامي وورائي
هو ظلي في الضحى
وهو نديمي في المساء
هو لي في الصيف حمّارة قيظ
وهو لي برد شديد في الشتاء

لقد حاول الشاعر من خلال ألفاظ الزمان ؛ إظهار مقدار الأسى والانحطاط الذي أصاب العالم العربي على يد قادته ؛ الذين لم يعطوا الساكنين فيه أية فرصة ، ليعيدوا بناءه من جديد .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٧٨ ، وينظر / ١٤٢ ، ١٨٣ ، ٢١٧ ، ٤٣١ ، ٤٧١ .

جدول بالأزمان وتكراراتها

اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
الأيام	٦٠	الصباح	٢٣	الساعة	٣٣
الليلة	٥٠	الفجر	١١	السنة	٣١
الزمان	٤٣	النهار	١١	الشهر	٩
الدهر	١١	الأمس	٨	الشتاء	٤
العصور	٨	المساء	٨	الأسبوع	٢
		غداً	٨	الصيف	٢
		الضحى	٨	الربيع	٢
		الجمعة	٢	الخريف	٢
		العصر	٢	الوقت	٢

*** ألفاظ الحوار :**

« المحاورة : المجاوبة ، والتحاور : التجاوب »[١] ، وهو في الاصطلاح : « حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب »[٢] يوظف في بناء الشخصيات ، وإيصال الأخبار أو المواقف ، ويكشف عن أحداث ماضية ، أو ما ستكون عليه الأحداث اللاحقة[٣] ، « ويعد الحوار أقصى درجات التكثيف التي يبلغها الخطاب كي يستجيب لشروط التلقي ، ويفتح شفرات التواصل في أبنية الوعي والفكر »[٤] ، فهو إيماء مضمر يختزل مشكلات الاستطرادات ، ولمحات التفاصيل ، وكثيراً ما يكون أشبه بلمحة دالة تثير للقارئ أبعاداً غامضة في تركيب الشخصية[٥] ، ولأجل ذلك عدَّه بعضهم السبب الرئيس لأصالة اللغة[٦] ، لأنَّه يعمل على كشف الجوانب الخفيَّة للشخصيَّة ، ويساعد الأديب على إثارة اهتمام المتلقي ، ويقطع الإحساس بالرتابة التي يولدها السرد[٧] .

لقد انتشرت ألفاظ الحوار بصورة كبيرة في شعر الشاعر ، إذ تكررت ألفاظ : (قال ، قلت ، قلنا ، نقول ، سأقول ، قالوا ، ...) ثلاثمائة وثلاثين مرة ، ما عدا المواضع التي أسقط فيها الشاعر هذه الألفاظ وجعل مكانها علامة تدل عليها لأسباب سنعرضها في مكانها ، وكذلك نجد الشاعر يكثر من ألفاظ الحوار المفردة (قال ، قلت ، ...) ، ويقدمها على الألفاظ التي يقصد بها الجماعة (قالوا ، قلن ...) ، ولعلَّ سبب ذلك روح (الأنا) الغالبة في شعره ، التي تجعل الشاعر يعمل على أن يكون

---

(١) لسان العرب : مادة (حور) .
(٢) المصطلح في الأدب الغربي : ٥٣ .
(٣) ينظر / الملامح السردية في شعر عمر بن أبي ربيعة : ١٦٤ .
(٤) شفرات النص ، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد : ٥٤ .
(٥) ينظر / المدخل لدراسة اللغة والأدب : ٤٥ .
(٦) ينظر / أساليب مستعارة من الفنون الأخرى في شعر الوطن المحتل : ٥ .
(٧) ينظر / فلسطين في الأدب الروائي بين غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا : ١١٥ .

المتحكم في سير الحوار ، وفيما يرغب بإيصاله إلى المتلقي . وتقسم ألفاظ الحوار عند ورودها على قسمين :

الأول : ألفاظ تتحاور بها الشخصية مع شخصية أخرى أو أكثر بطريقة مباشرة تكشف كل منهما عما في أعماق الأخرى، وعن السبب الذي جعلها تقدم على هذا الفعل أو ذاك[١] ، أي أنَّ المتكلم يتحدث بصورة مباشرة مع المتلقي ، ويتبادل الكلام معه[٢] كقوله[٣] :

جسَّ الطبيب خافقي

وقال لي :

هل ها هنا الألم ؟

قلت له : نعم

فشقَّ بالمشرط جيب معطفي

وأخرج القلم

× ×

هزَّ الطبيب رأسه ... ومال وابتسم

وقال لي :

ليس سوى قلم

فقلت : لا يا سيدي

هذا يد .. وفم

رصاصة .. ودم

وتهمة سافرة ... تمشي بلا قدم !

---

(١) ينظر / الإسلام والأدب : ٢٦٧ .

(٢) ينظر / تحليل الخطاب الروائي : ١٩٧ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٨ – ١٩ ، وينظر / ٤٠ ، ٤١ ، ٧١ ، ٨٦ ، ١٠١ ، ١١٧ ، ١٢١ ، ١٦٠ ، ٢٧٢ ، ٣٤٢ .

الثاني : ألفاظ يحاور بها الشاعر نفسه ، إذ يقوم باستدعاء ذكريات الماضي ، أو حالات من الحاضر ، وكثيراً ما يحدث هذا الأمر في مواقف التأزم النفسي ، والتوتر الباطني(١) ويعتمد هذا الحوار التداعي الذهني وسواه من الفعاليات اللاشعورية أو الشعورية التي تفرضها تأملات الشخصية خلال موقف معيَّن(٢) ، كقوله(٣) :

أقول
عودنا الدهر على
تعاقب الفصول
ينطلق الربيع في ربيعه
.. فيبلغ الذبول !
ويهجم الصيف بجيش ناره
.. فيسحب الذيول !
ويعتلي الخريف مدَّ طيشه
.. فيدرك القفول !
[...]
أقول
لكل فصل دولة
.. لكنَّها تدول !

---

(١) ينظر / المدخل لدراسة اللغة والأدب : ٧٦ .
(٢) ينظر / الإسلام والأدب : ٢٦٩ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٨٧ – ١٨٨ ، وينظر / ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٤١٧ ، ٤٤٧ .

لقد تحدَّث الشاعر هنا عن أثر الدهر في التغيير ، واستعمل الحوار الداخلي ليظهر خلاصة تجربته في الحياة ، التي تقول : إنَّ كلَّ شيء على وجه الأرض مصيره الزوال ، ولا شيء خالد .

ونجد الشاعر في مواضع كثيرة يستغني عن ألفاظ الحوار ، ويكتفي بإشارة صغيرة (–) تفيد بانتقال الحوار من الطرف الأول إلى الثاني ، وبالعكس ، وسبب ذلك أنَّ الشاعر يحاول أن يتخلَّص من الحشو الموجود ، وإعطاء بيت القصيد إلى المتلقي دفعة واحدة من دون أية زيادة[1]، وحذف الأمور غير الضرورية ، أما لإقامة الوزن الشعري ، أو للوصول إلى القافية ، كقوله[2] :

– أيقظوني عندما يمتلك الشعب زمامه

عندما ينبسط العدل بلا حد أمامه

عندما ينطق بالحق ولا يخشى الملامه

[...]

– سوف تستيقظ .. لكن

ما الذي يدعوك للنوم

إلى يوم القيامة ؟ !

ولم نجد للشاعر حواراً مع المرأة إلا في مواضع معدودة ، منها قوله[3] :

هتفت بي : إنني متُّ انتظارا

شفتي جفَّت

وروحي ذبلت

والنهد غارا

وبغاباتي جراح لا تدارى

(١) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ١٢٠ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٤٢ ، وينظر / ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٣٤٢ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ .

(٣) م . ن : ٢٥٧ ، وينظر / ١٣٣ ، ٢٠٣ ، ٢٣٥ ، ٣٣٢ .

فمتى يا شاعري

تطفئ صحرائي احتراقا

ومتى تدمل غاباتي انفجارا ؟

× × ×

رحمة الله على قلبك يا أنثى

ولا أبدي اعتذارا

أعرف الحبَّ .. ولكن

لم أكن أملك في الأمر اختيارا

ثمَّ يظهر الشاعر سبب ابتعاده عن المرأة ، فالسبب هو ظلم الحكام الذين أطبقوا الحصار حوله ، وأحاطوه بالمخربين ، وذلك بقوله[1] :

آه لو لم يطلق الحكام

في جلدي كلابا تتبارى

آه لو لم يملأوا مجرى دمي زيتا

وأنفاسي غبارا

[...]

ولخبأت " امرأ القيس " يجيبني

ولألغيت " نزارا "

لقد أكثر الشاعر من ألفاظ الحوار لجعل المتلقي يتفاعل مع تجربته الشعرية عن طريق جعل الأخير محاولاً الإجابة عن التساؤلات التي تطرح في أثناء النص بين المتحاورين ، كذلك تساعد هذه الألفاظ على جذب انتباه المتلقي لما يطرحه الشاعر من أفكار بوساطة حواره مع نفسه ، كما أنَّ ميل الحوار إلى السرعة في الإيقاع ولاسيما أنَّه

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٥٨ – ٢٥٩ .

يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل الأسئلة والإجابات[1] ؛ جعل الشاعر يميل إلى الإكثار من ألفاظه ، لأنَّ السرعة في الإيقاع تقابلها سرعة في الحفظ من لدن القارئ ، الأمر الذي يرغب الشاعر بشدة في تحقيقه ، ولاسيما أنَّه يعلم مقدار الرقابة المفروضة على الآثار المادية لشعره ، وآثاره الأدبية جميعاً ، فسرعة الحفظ ستجعل المتلقي يتخلص من تلك الآثار ، كما أنَّ السرعة في الإيقاع تقوم بزيادة الحماسة لدى المتلقي ، وتجعله يفكر في أساليب أكثر جدة ليستعملها من أجل تحرير نفسه من العبوديَّة ، والقيود الأخرى المفروضة عليه .

(١) ينظر / بنية القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية : ٤٢ .

*** الألفاظ الأجنبيَّة والعامية :**

وردت في مجموعة الشاعر بعض الألفاظ التي اقترضها من اللغة الإنجليزية ، وجاءت هذه الألفاظ على قسمين :

الأول : ألفاظ أجنبيَّة معرَّبة ، أي أنَّها مكتوبة بأحرف عربية ، نحو : (كارل ، بلازما ، بيبسي كولا ، أميليا ، يوكوهاما ، ديالكتيك ، الميني جوب ، بروليتاري ...) وأكثر المواضع التي وردت فيها هذه الألفاظ هي التي يتهكم الشاعر من خلالها بالحكام الذين يطالبونه بترك خطه النضالي ، والاتجاه نحو القضايا التافهة ، التي لا تقدم للمواطن أي شيء ، كقوله[١] :

يشرب الصوت خريراً يتعامى

يوكوهاما

متسوبيشي

أوكي دوكي

سرنديب

طب صباحاً أيها العنز الرطيب

× ×

أنت لا تفهم شعري

ما الغريب ؟

أنا لا أفهمه أيضاً !

ولكن

ينبغي أن أتحاشى

كل ما يؤذي الرقيب

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٢٥ ، وينظر / ٤٣ ، ٢٠٥ ، ٤٧٦ ، ٤٩٦ .

فقد عمل الشاعر على رص كلمات أجنبية معربة من أجل التهكم ، وتعمد الإتيان بكلمات غير متجانسة لا يجمعها سوى الوزن .

الثاني : ألفاظ مكتوبة بأحرف اللغة الإنجليزية ، جعلها الشاعر متطابقة في ورودها مع الوزن الخاص بالقصيدة ، ولم ترد هذه الألفاظ إلا في خمسة مواضع ، وكان سبب ورودها محاولة إظهار تبعيَّة ألأنظمة العربية للدول الاستعمارية ، كقوله(١) :

وعروش الأنصاب الأخرى والأزلام

واراها تحت الأقدام

تشجب ذل الاستسلام

وتنادي لجهاد عذري

MADE IN USA

من سابع ظهري

يمضي بالفتح إلى النسر

أو لإظهار التعصب الغربي على كل ما هو عربي ، فالحرب قائمة على كل إنسان ينتمي أجداده إلى العروبة والإسلام(٢) ، فنراه يقول(٣) :

عربي أنت

No , Don't be silly , they

ترجموني

لم يزل فيك دم الأجداد

ما ذنبي أنا ؟ هل باختياري خلَّفوني

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٤١ ، وينظر / ١٧٤ ، ٢٢٣ .

(٢) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ١٣٧ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٩٣ ، وينظر / ٢٠٣ .

لقد حاول الشاعر من خلال هذه الألفاظ أن يظهر مقدار التبعية للغرب ، وإظهار مقدار الحقد الذي يكنه الغرب على العرب وعلى الدين الإسلامي ، فهم يحاولون بالوسائل كلها طمس معالمه من أجل تحقيق أهدافهم ومصالحهم الخاصة في أرض العرب .

وأما الألفاظ العامية فقد كان ورودها قليلاً جداً في المجموعة الشعرية ، ويعمل الشاعر في المواضع التي ترد فيها على وضعها بين قوسين ، كقوله(١) :

طلب ماشي على القانون

من غير التواء

حسناً ... (طب)

ها هو الختم ... تفضَّل

تستطيع الآن ، أن تشرب ماء !

فأتى الشاعر بلفظة (طب) العامية ، وهي بمعنى (ادخل) ، وأما سبب إتيان الشاعر ببعض الألفاظ العامية فقد يكون من أجل إضافة شريحة جديدة إلى متلقي شعره ، وهي شريحة الناس البسطاء ، الذين لا ينتمون إلى مستوى عالٍ من المعرفة ، وقد يكون همه زيادة الطرافة والإثارة من خلال هذه الألفاظ (٢)

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : : ٢٣٨ ، وينظر / ٨٢ ، ٩٩ ، ١١٢ ، ١٧٣ .

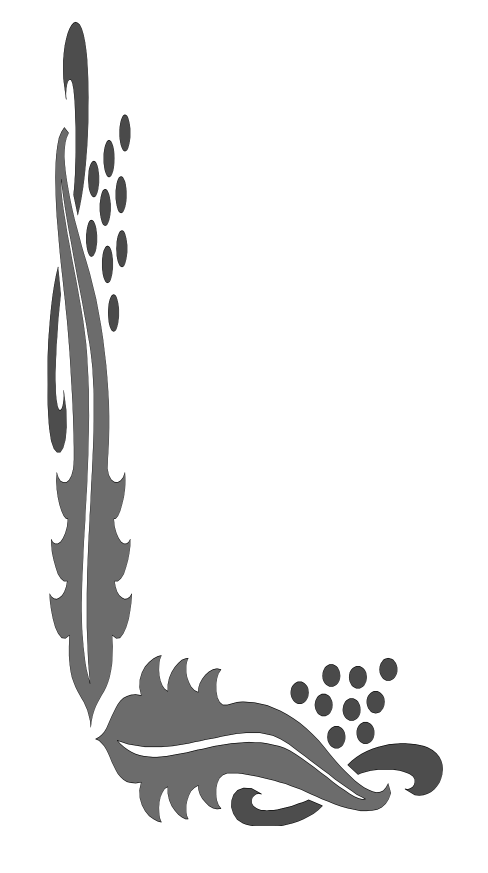
(٢) ينظر / لغة شعر الجواهري ، دراسة نقدية : ١٨٣ .

الفصل الثاني

الأساليب التركيبية

- المدخل .
- الاستفهام .
- الأمـــر .
- النهـــي .
- النفـــي .
- النداء .
- الشرط .
- التقديم والتـأخير .
- الحذف .

.



المدخل :

الأسلوب : هو « مجموعة الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي »[١] ، والمنوال الذي تنسج فيه التراكيب ، والقالب الذي تفرغ فيه ، والأسلوب يرجع إلى صورة ذهنيَّة للتراكيب المنتظمة كلياً باعتبار انطباقها على تركيب خاص[٢] ، وبذلك يصبح كالمظهر المادي لإنتاج الأديب ، والصلة بينه وبين المخاطبين ، ينقل الأديب من خلاله أفكاره إلى المتلقي عن طريق صوغها في جمل وعبارات ، روعي فيها تحقيق ما ينبغي من صياغة الصور الجزئية[٣] ، ولاسيما أنَّه لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ، ولا عن تصوراته ، إلا من خلال تركيب الأدوات اللغوية تركيباً يفضي إلى صوغ الصورة المنشودة والانفعال المقصود[٤] ، والأسلوب غير ثابت ، إذ تتعدد أساليب الصياغة بتنوع أحاسيس الشاعر ، والهدف الذي يرمي إليه في إيثار هذا الأسلوب على غيره ، وبسبب ذلك حصل التباين في أساليب الصياغة لدى الشعراء ، بل قد نجد هذا التباين عند الشاعر نفسه ، إذ تتحكم درجة الإحساس والانفعال الشعوري ساعة الإبداع القولي ، في الأساليب التي يختارها الشاعر ، ويكثر منها في شعره[٥] .

والمعروف أنَّ الشاعر يستعمل اللغة لأنَّه يريد التوصيل ، أي يريد أن يفهم ، ولكنه يريد أن يفهم بطريقة ما ، « إنَّه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي

---

(١) الأسلوب والأسلوبية ؛ نحو بديل ألسني في النقد الأدبي : ٩٠ .
(٢) ينظر / مقدمة ابن خلدون : ٥٧٠ – ٥٧١ .
(٣) ينظر / النقد الأدبي الحديث : ١٧٣ .
(٤) ينظر / أسلوبية البناء الشعري ؛ دراسة أسلوبية في شعر سامي مهدي : ٨٢ .
(٥) ينظر / لغة شعر ديوان الهذليين : ٩٥ .

، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح ، الذي تثيره الرسالة الاعتيادية »[١] ، لذا أصبح الشاعر لا يقتصر على مدلولات الألفاظ ، بل تعدى ذلك إلى ما توحيه تلك المدلولات من خلال المعاني[٢] ، فأخذ يسلك سبيلاً آخر في تأليف الجملة أو نظمها ، فأخذ (يقدم أو يؤخر ، أو يحذف ، أو يستفهم ، أو يأمر ، أو ينهي ....)[٣] ، أي أنَّ غرض الشاعر الأول من اللغة هو مستواها الإبداعي الذي يعتمد اختراق المثالية التي يطلبها (علم النحو) ، وتجاوزها إلى حيث التعبير عن المشاعر والانفعالات والتأثير في المتلقي[٤] ، أي أنَّه ينظر في الأسلوب حين يتجاوز المثالية في المنطق النحوي ، ويعدل عنها إلى المستوى الفني الإبداعي ، وهذا موضوع عناية (علم البلاغة)[٥] .

وفي ضوء ما تقدم سيقوم الباحث بدراسة أبرز الأساليب التي شاعت في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) ، التي تشترك في كونها تابعة لعلمي (النحو ، والبلاغة) فتأخذ من الأول اسم المصطلح وطريقة التركيب ، ولكنها تخترق دلالته المثالية لتعطي دلالة جديدة مبتدعة من لدن الشاعر ، وهذا هو صلب ما يعنى به العلم الثاني ، ومن هذه الأساليب : (الاستفهام ، الأمر ، النهي ، النفي ، النداء ، الشرط ، التقديم والتأخير ، والحذف ..) .

---

(١) بنية اللغة الشعرية : ٩٥ .

(٢) ينظر / من أسرار اللغة : ٢١٩ .

(٣) ينظر / نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي : ٢٩ .

(٤) ينظر / البلاغة والأسلوبية : ١٩٨ .

(٥) ينظر / نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي : ٣١ .

*** الاستفهـام :**

الاستفهام « طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل ، وهو الاستخبار الذي قالوا فيه أنَّه طلب خبر ما ليس عندك ، أي طلب الفهم »[١] ، أو هو « طلب حصول صورة الشيء في الذهن »[٢] ، والاستفهام أحد الأساليب اللغوية ، والبنى التركيبية المهمة ، التي يلجأ إليها الأديب لكي يبعد لغته عن المباشرة والتقريرية[٣] ، وليضمن تفاعل المتلقي مع العملية الأدبية وتأثره بها ، لما يمتلكه – الاستفهام – من إمكانية خلق حالة عدم الاطمئنان في ذهن المتلقي[٤] ، والاستفهام يحتاج إلى جواب ، ولكنه في الأبنية الأدبية يستغني عنه ليلقي في ذهن المتلقي شتى الإيحاءات كالتعجب ، والتوبيخ ، والإنكار ، والتهكم ... [٥] .

ويتم الاستفهام بأدوات عدَّة ؛ منها حرفان هما : (هل ، والهمزة) ، والأخرى أسماء هي : (ما ، من ، أي ، كم ، أين ، كيف ، متى ، أيان ...)[٦] .

لقد انتشر أسلوب الاستفهام بصورة كبيرة في مجموعة الشاعر ، الذي أكثر منه في مواقف التعجب ، ولاسيما من الأحداث التي تحصل حوله من دون أي مسوغ معقول لحصولها ، فيحاول الشاعر من خلال الاستفهام أن يظهر تعجبه ، ومن أجل جعل المتلقي مشاركاً له في الحالة الشعورية التي يعيشها ، ولكي يبعده عن المباشرة في اتخاذ القرار من دون أن يبحث عن السبب الحقيقي الذي يقف وراء تلك الأحداث ، ففي حديث

---

(١) البلاغة والتطبيق : ١٣١ .
(٢) التعريفات : ١٨ ، وينظر / أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين : ٣٠٨ .
(٣) ينظر / لغة شعر الشريف الرضي : ١٢١ .
(٤) ينظر / البناء الفني لشعر العرجي : ٧٤ .
(٥) ينظر / نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي : ٦٤ .
(٦) ينظر / أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين : ٣١٩

الشاعر عن دور إسرائيل في نشر الفتنة بين دول العالم عامة والدول العربية بخاصة نراه يستذكر حادثة ولدي آدم (عليه السلام) : قابيل وهابيل ، وفي ذلك يقول[١] :

اثنان لا سواكما ، والأرض ملكاً لكما

لو سار كل منكما بخطوه الطويل

لما التقت خطاكما إلا خلال جيل

فكيف ضاقت بكما فكنتما القاتل والقتيل

قابيل ... يا قابيل

لو لم يجئ ذكركما في محكم التنزيل

لقلت : مستحيل !

من زرع الفتنة بينكما ...

ولم تكن في الأرض إسرائيل ؟ !

فالشاعر يقف متعجباً لما حصل لولدي آدم (عليه السلام) من فتنة ، ولاسيما أنَّ الأرض كانت خالية من اليهود ؛ الذين يعدهم الشاعر من أكبر مصادرها على الأرض .

كما أكثر الشاعر من هذا الأسلوب في القصائد التي يستنكر فيها ما يحصل لبلاد العرب من أحداث ومواقف لا يمكن للعقل أن يصدق حصولها ، ولا يمكن للإنسان الواعي أن يسكت عنها ، فحاول الشاعر – باستعمال أسلوب الاستفهام – رفع درجة الوعي لجذب بعض الأصوات الرافضة لكل ما يحصل عسى أن يأتي اليوم الذي ترتفع فيه هذه الأصوات لتحقيق أهدافها الخاصة ، بالتحرر والتخلص من أشكال التبعية كافة ، كقوله[٢] :

إن كان الغرب هو الحامي

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٣٩ ، وينظر / ١١ ، ٣٠ ، ٣٨ ، ٥٥ ، ١١٤ ، ١٤٥ ، ٢٢٢ ، ٢٢٧ ، ٢٣٧ ، ٢٤٢ .

(٢) م . ن : ٣٤٨ ، وينظر / ٣٩ ، ٦٧ ، ١١٤ ، ١٠٦ ، ١٢١ ، ١٧٩ ، ٢٠٤ ، ٢٣٤ ، ٢٨٤ ، ٣١٩ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ .

فلماذا نبتاع سلاحه

وإذا كان عدواً شرساً فلماذا ندخله الساحة ؟ !

× ×

إن كان البترول رخيصاً

فلماذا نقعد في الظلمة ؟

وإذا كان ثميناً جداً

فلماذا لا نجد اللقمة ؟ !

إن كان الحاكم مسؤولاً

فلماذا يرفض أن يسأل ؟

وإذا كان سمو إله

فلماذا يسمو للأسفل ؟ !

ويظل الشاعر متسائلاً إلى نهاية القصيدة ، إذ تتكرر أداة الاستفهام أربعاً وعشرين مرة ، وهذا التكرار كله أتى به الشاعر لغرض استنكار ما يحدث أمامه ، وساعده هذا الأسلوب في ذلك ، لما يتمتع به من مزيَّة عالية من الأداء[١] ، كما إنَّ تراكم الجمل الاستفهامية أكسب النص بعداً دلالياً عميقاً ؛ لأنها تؤدي إلى فتح فضاء تأويلي كبير يمنع انغلاق النص على الرغم من انتهائه[٢] ، ولعلَّ هذا ما أراده الشاعر في هذه القصيدة ، إذ جعل التساؤل مستمراً إلى نهايتها ، وكذلك جعلها من دون خاتمة ليمكن المتلقي من إضافة ما لديه من تساؤلات قد يكون الشاعر استغنى عن ذكرها ، فالقصيدة تنتهي بقوله[٣] :

فلماذا أسأل عن هذا ؟

---

(١) ينظر / لغة الشعر عند الجواهري : ٨٥ .

(٢) ينظر / أسلوبية البناء الشعري ؛ دراسة أسلوبية في شعر سامي مهدي : ٩٨ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٥٠ .

وإذا كان برأسي عقل
فلماذا (إن كان ... لماذا) ؟ !

فجعل الباب مفتوحاً لمن لديه أسئلة أخرى ، يحاول أن يوجهها لأصحاب القرار المتواجدين في أعلى المواقع القيادية .

وقد يخرج أسلوب الاستفهام – عند الشاعر – إلى أغراض مجازية أخرى ، منها :

١. التعجب .

٢. الإنكار : وقد مرَّ التمثيل لهما فيما سبق .

٣. النفي : كقوله[١] :

أيَّ قيمة
لجيوش يستحي من وجهها
وجه الشتيمة
غاية الشيمة فيها
أنَّها من غير شيمة
هزمتنا في الشوارع
هزمتنا في المصانع
هزمتنا في المزارع
هزمتنا في الجوامع
ولدى زحف العدو انهزمت
قبل الهزيمة ؟ !

فالشاعر ينفي وجود أيَّة أهميَّة للجيوش العربيَّة ، الجيوش التي انهزمت في أكثر حروبها مع إسرائيل وغيرها ، على الرغم من كل ما تملكه من عدَّة وعدد ، وسبب هذه الهزائم كان

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٣٢ ، وينظر / ٨ ، ٦٣ ، ١٨٧ ، ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٣٢ ، ٢٤٤ ، ٢٨٩ ، ٢٩١ ، ٣٠٢ ، ٣١٨ ، ٤٠٤ .

افتقارها الروح المعنوية العالية ، وانعدام وجود القائد المخلص الذي يقدم المصلحة العامة على مصالحه الخاصة .

٤ . التعظيم : ومنه قوله[١] :

ها هي ذي طائرة تغشى سماء البيد
من فوقها مملكة الله
ومن أسفلها مملكة العبيد
ها هي تلقي جثَّة
لله ما أثقلها !
أأمَّة قد ألقيت .. أم (ناصر السعيد) ؟ !
لا فرق ما بينهما
كلاهما شهيد

فنجد الشاعر يعظم من قدر المناضل (ناصر السعيد)[٢] ، ويجعل ثقل أعماله معادلاً لثقل أعمال الساكنين في بلاد العرب الذين جعلهم الشاعر شهداء أيضاً بسبب ما يتعرضون له من قتل على أيدي حكامهم .

٥ . التوبيخ : ومثاله قول الشاعر[١] :

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٩٨ ، وينظر / ١٢٣ ، ١٧٤ ، ١٨٧ ، ٣٤٠ ، ٤٣٤ ، ٤٦٠ ، ٤٩٨ .

(٢) (ناصر السعيد) مناضل سعودي ولد عام ١٩٤١ ، قاد المظاهرات المعارضة للنظام السعودي ، وانتقل إلى لبنان واستقرَّ فيها إلى أن خطف من لدن المخابرات وتم قتله بعد ذلك ، ينظر / مجلة الجزيرة العربية (مقال) : ٢٩ .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٠٠ وينظر / ١٥ ، ٤٢ ، ٥١ ، ١٢٠ ، ١٥٧ ، ٢٩١ ، ٢٩٣ .

حتى متى نلف حول قبورنا ؟

حتى متى ندور ؟

لا بد أن تنقطع الشعرة

وتكسر الجرَّة بالجرَّة

ويكشف المستور

عاش إباء جوعنا

في المسرح المهجور

ويسقط الممثل المشهور

ويسقط الجمهور

إذ يستفهم الشاعر عن الوقت الذي يحتاجه العربي ليتخلص من القبر المظلم الذي وضع فيه ، فالشاعر يوبخ هذا المواطن ، ويطالبه بالعمل لتحقيق ما يصبو إليه ، والابتعاد عن المسرحية التي يؤلفها الحاكم من أجل وضع البلد الذي يحكمه على ما هو عليه من دون تغيير .

٦ . **التحقير :** ومنه قوله [٢]:

أيطلب الأحياء من أمواتهم معونة ؟ !

دعوا صلاح الدين في ترابه

واحترموا سكونه

لأنه لو قام حقا بينكم

فسوف تقتلونه

(٢) م . ن : ٣٨ ، وينظر / ١٦ ، ١٩٣ ، ٢٢٧ ، ٢٣٢ ، ٢٦٣ ، ٢٩١ ، ٣١٧ ، ٤٢١ ، ٤٥٨ ، ٤٦٣ ، ٥٠٣ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ .

فالشاعر يحقر من قيمة من يطالب (صلاح الدين الأيوبي) بالنهوض من قبره لإعادة الأمجاد العربية من جديد ، ويطالبه بتحرير أراضي فلسطين من اليهود ، مثلما حررها من قبل من أيدي الصليبيين .

٧ . **التمني :** ومثاله قول الشاعر(١) :

أنا شاعر حر أعاني
من حرقة الآباء أقتبس المعاني
ومداد أشعاري تقاطر
من دموع الأمهات
فمتى ستومي بالهوى شفة الهوان ؟
ومتى ستطلع وردة الآمال ؟
من تلك الدواة

فالشاعر يأمل في أن تؤدي قصائده إلى إحداث أثر في المتلقي ، وترفع لديه درجة الانفعال والتفكير اللتين قد تجعلانه يقدم على فعل شيء قد يساعده على التخلص من قيوده .

أما أدوات الاستفهام ، فقد حرص الشاعر على تنويعها ليظهر ما في نفسه من قلق ، ولاسيما أنَّ التنويع في هذه الأدوات « يظهر ما في نفس الباث من حيرة غالبة ، وقلق عام »(٢) .

وكانت الأداة (ماذا) من أكثر أدوات الاستفهام استعمالاً في شعره ، إذ تكررت أربعاً وسبعين مرة ، ولا نريد هنا أن نذكر الاختلاف الذي حصل بين النحاة في تركيبها ، فهذا الأمر تطرقت له كتب النحو في مواضع عدَّة(٣) ، واستعمل

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٨٣ ، وينظر / ١٢ ، ١٣ ، ١٤٩ ، ٤٥٠ .
(٢) الأسلوبية ؛ مدخل نظري ودراسة تطبيقية : ٦٤ .
(٣) ينظر / مغني اللبيب عن كتب الأعاريب : ١ / ٥٧٧ .

الشاعر هذه الأداة في أكثر المواضع للمقارنة بين قضيتين ، مثلما مرَّ بنا سابقاً .

وكان ورود (الهمزة) في المرتبة الثانية ، إذ تكررت اثنتين وسبعين مرة ، وربما كان من أهم أسباب ورودها بهذه النسبة استعمالها للتصور ، أي تكون متلوة بالمسؤول عنها ، وللتصديق ، أي من أجل إدراك النسبة(١) ، وكذلك لقدرتها في التعبير عن معانٍ مجازيَّة عدَّة(٢) ، ولاشتراكها مع الأداة (هل) في عدم اشتغالها لأي موقع إعرابي في الجملة .

وتكررت الأداة (هل) أربعاً وستين مرَّة ، وتأتي هذه الأداة للتصديق فحسب ، وتكررت الأداة (ما) خمسين مرة ، في حين تكررت الأداة (كيف) ستاً وأربعين مرة تلتها الأداة (أي) التي تكررت اثنتين وثلاثين مرة ، وتكررت الأداة (أين) تسعاً وعشرين مرة ، تلتها الأداة (لم) التي تكررت سبعاً وعشرين مرة ، وتلتها الأداتان (من) ، و (متى) اللتان تكررتا بنسبة قليلة .

لقد حاول الشاعر من خلال هذا الأسلوب إجراء نوع من التفاعل بينه وبين المتلقي ، بوساطة جعل الأخير يجيب على ما يطرحه من أسئلة بعد التفكير والبحث عن الإجابة المناسبة ، وكذلك أفاد منه الشاعر في عكس معاناته النفسية عن طريق التساؤل المستمر والمتكرر لأكثر من مرة ، كما ساعد على إغناء لغة الشاعر ، وتجديد معانيه ؛ بسبب ما يمتلكه من أدوات كثيرة ، وبسبب خروجه إلى أغراض مجازية متعددة .

---

(١) ينظر / أساليب الطلب بين النحويين والبلاغيين : ٣٤٦ .

(٢) ينظر / لغة شعر ديوان الهذليين : ١١٤ .

*** الأمـر :**

يتميَّز أسلوب الأمر بقدرته على منح المتكلم شعوراً بالقوة ، لأنَّه في معناه الوضعي : « صيغة تستدعي الفعل ، وقول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على وجه الاستعلاء والإلزام »[١] ، ،أسلوب الأمر يشكل تعبيراً خارجاً من مشاعر وانفعالات داخلية تصطرع في نفس الشاعر ، فيعبر عنها من خلاله لكي يعكس توتره الداخلي ، وسعيه نحو إلهاب مشاعر الآخرين ، وحملهم على تغيير أوضاعهم ، والتفاعل مع غضبه المتأجج[٢] .

ولذلك فقد استثمر الشاعر هذا الأسلوب لما له من قدرة على تحريك مشاعر الناس ، وليظهر من خلاله مقدار ما يتمتع به من اعتداد بالنفس ، ورفعة تجعلانه متمكناً من إصدار الأوامر إلى من حوله ، لذلك كثيراً ما نجد الشاعر (أحمد مطر) يستعمله بمعناه الحقيقي الدال على طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام ، كقوله[٣] :

ها أنا استنشق الكون
لبست الأرض نعلاً
والسماوات قميصاً
ووضعت الشمس في عروة ثوبي
زنبقة !
أنا سلطان السلاطين
وأنتم خدم للخدم

---

(١) الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها : ١٣٨ ، وينظر / الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : ٥٣٠ ، وجواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع : ٧٩ .
(٢) ينظر / لغة شعر الجواهري : ٩٧ .
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢١٤ ، وينظر / ٢٧ ، ٢٨ ، ٤٥ ، ٧١ ، ٨٥ ، ١٦٠ ، ٢٢٠ ، ٢٤٦ ، ٢٧٩ ، ٣٠٠ ، ٣١٩ ، ٣٣٣ ، ٣٧٠ .

فاطلبوا من قدمي الصفح

وبوسوا قدمي

يا سلاطين البلاد الضيقة !

فالشاعر بعد أن يفتخر بنفسه ويرفع من قدرها يأمر الحكام بطلب الصفح من قدمه ، وتقبيلها ، لما يمتلكه من رفعة ، ولما وصل إليه هؤلاء الحكام من انحطاط في نظره .

ومن هذا الإحساس بارتفاع المكانة – الاستعلاء – أخذ الشاعر يصدر أوامره التي ضمنها كثيراً من النصائح والإرشادات للساكنين في (الوطن العربي) ، التي حاول من خلالها زيادة الوعي ، والإخبار بأن أفعال الخير تبقي أثراً خالداً لا يزول ، وتبقى شاهداً على الموقف البطولي الذي ضمن لصاحبه الخلود ، أما الذي يزرع الفساد في الأرض ، فإنَّه مهما أوتي من قوَّة ، ومهما ترك من آثار فإنَّها زائلة بزوال حكمه ، ومثال ذلك قوله في قصيدة يذكر فيها قصة الإمبراطور الفرنسي (نابليون بونابرت) وبعض أعماله عند احتلاله مصر[(١)] :

قال الدليل في حذر

انظر .. وخذ منه العبر

انظر .. فهذا أسد

له ملامح البشر

قد قدَّ من أقسى حجر

أضخم ألف مرَّة منك

وحل صبره

أطول من حبل الدهر

لكنَّه لم يعتبر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٣٩ ، وينظر / ٦ ، ١٨ ، ٣٢ ، ٤٦ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٨٩ ، ١٤٩ ، ١٥٨ ، ١٧٣ ، ١٨٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٦ ، ٢٨٥ ، ٣٥٣ .

كان يدسُّ أنفه في كلِّ شيء
فانكسر
هل أنت أقوى يا مطر ؟
× ×
كان (أبو الهول) أمامي
أثراً منتصباً
سألت
هل ظلَّ لمن كسر أنفه .. أثر ؟ !

فالشاعر يتحدث عن دليل ينصحه بترك قول الشعر ، في الأمور التي ليس له شأن فيها ، ويروي قصة ذلك الرجل القوي الذي يشبهه بالأسد الذي – على الرغم مما يملكه من قوة – انكسر بسبب فضوله وتدخله فيما لا يعنيه ، فيرد الشاعر عليه ، ويذكر حادثة (نابليون) الذي كان يملك من القوة والبطش والجبروت ما أهَّله لاحتلال أجزاء كبيرة من العالم ، لكن انتهى به المطاف منفياً في جزيرة (سنت هيلانة) وبقي أثر (أبي الهول) خالداً على الرغم مما فعله ذلك الإمبراطور ، إذ قام بضربه بالمدافع من أجل إزالة أثره ، لكنَّه ظلَّ خالداً ، لأنَّه يعبر عن إرادة الشعب ، وعن قضيَّته ، فهو يعكس هوية الساكنين حوله ، وحاول الشاعر أن يعكس هذا المثل ، وأن يجعله لنفسه ، فأشعاره خالدة مع الزمن ، لأنها تدعو إلى التحرر والتخلص من أشكال التبعية للغرب كافة ، أي أنَّها تعرض قضيَّة أمَّة ، الأمر الذي يمنحها الخلود ، ويجعلها أثراً وطريقاً لكلِّ من يحاول أن يسير على درب النضال .

وقد يخرج أسلوب الأمر عن معناه الحقيقي إلى معانٍ مجازيَّة ليؤدي أغراضاً عدَّة ، منها :

<u>١ . **النصح والإرشاد :**</u> وهو ما تحدثنا عنه فيما سبق ، ومثَّلنا له .

٢ . السخرية : ومنه قول الشاعر في ذكر حادثة تشييع رئيس الوزراء الإسرائيلي (إسحق رابين) ، وقيام بعض القادة العرب بالمشاركة في التشييع[1] :

- كيف أواسي المرزوئين
بوفاة أخيهم (رابين) ؟
- امزح معهم
امسح بالنكتة أدمعهم
ارو لهم طرفة تشرين
دغدغهم بصلاح الدين
ضع في الحطة كل الحطة
واستخرج أرنب حطين !

فالشاعر يقف ساخراً من شخص يسأله عن رأيه في القادة العرب ؛ الذين سارعوا إلى المشاركة في تشييع جنازة رئيس الوزراء الإسرائيلي ، فيأمر الشاعر هذا السائل بأن يذكرهم بالحرب الطاحنة التي خاضوها ضد إسرائيل ، التي كانت جنودها تحت قيادة هذا الرجل ؛ الحرب التي ما زالت نيرانها مستعرة تحت الرماد ، ثمَّ إنَّ (فلسطين) التي كانت سبب تلك الحرب ما تزال مغتصبة ، فكيف يذهبون إلى إسرائيل من دون أي تحفظ ؟ ومن دون أي تفكير بالعواقب ؟ .

٣ – التهديد : ومنه قوله[2] :

ها أنا قدَّمت عرضي
فاذهبوا نحو المباغي
وابدأوا في نشر عرضي
واشتموني

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٤٦ ، وينظر / ٤٠ ، ٤١ ، ٥٢ ، ٨٥ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٧٢ ، ١٨٣ ، ٢٥٣ ، ٢٧٧ ، ٢٨٥ ، ٢٩١ ، ٣٤٢ ، ٣٥٦ ، ٤٥٢ .

(٢) م . ن : ١٩٧ ، وينظر / ٣٢ ، ٩٢ ، ٩٧ ، ٣٠٣ ، ٣١٠ ، ٤٠٩ ، ٤٣٤ .

واشتموني

وإذا لم تشتموني

فاحذروا أن تمدحوني

احذروا أن تلطخوني

إنَّ أقسى سبة لي

هي أن يمدحني

نذل وقواد ودوني !

يهدد الشاعر بوساطة هذا الأسلوب كل من يحاول أن يشوه صورته الناصعة أمام الناس من خلال مدحه والثناء على ما يقوله من شعر .

٤ – الدعاء : ومنه قوله[١] :

احفظه يا الله

لم يبقَ لي إلاه

أنا وحيد يائس ... مستوحش لولاه

هو المواسي وحده في وهدة المأساه

كل رفاق الشعر ماتوا ترفاً

فبعضهم منبطح أعلاه

يبكي على ليلاه

وبعضهم منبطح أدناه

يحكي لدى مولاه

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣١٣ ، وينظر / ٢٣ ، ٥٩ ، ١٧٧ ، ٢٧٩ ، ٣٥٢ ، ٤٠٠ ، ٤٨٤ .

فنجد الشاعر يدعو ربه بوساطة أسلوب الأمر أن يحفظه – أي الشاعر – لأنَّه لم يبق أحد سواه حراً من الشعراء ، ويعبر عن رأيه من دون خوف أو وجل ، وأما الآخرون – بحسب رأي الشاعر – فقد جذبتهم أموال النظام وإرهابه ، وحادت بهم عن الطريق الصحيح .

وأما صيغ الأمر ، فلم يستعمل الشاعر منها سوى صيغتين هما : صيغة فعل الأمر ، وصيغة المصدر النائب عن فعل الأمر .

واستعمل الشاعر الصيغة الأولى في أكثر المواضع ، وسبب ذلك أنَّ الشاعر كان يوجه حديثه إلى مخاطب ، وهذه الصيغة كانت الأسرع في حمل هذا المخاطب على الاستجابة ، كما أنَّها تستوعب حالي الانفعال والسخط(١) اللذين يصيبان الشاعر عندما يتأمل الواقع العربي المتردي ، فيأمر وينصح ويتهكم ، من خلال هذه الصيغة لكونها توجه الخطاب مباشرة إلى متلقٍ بالذات .

أما الصيغة الأخرى فهي نادرة الوجود ، إذ تضمن الديوان ثلاثاً فقط منها ، كقوله في قصيدة يذكر فيها أحد أعمال الزعيم المصري الراحل (أنور السادات) الذي كان يقود الجيش المصري في إحدى المعارك التي خاضتها مصر ضد إسرائيل (٢) :

بنينا من ضحايا أمسنا جسراً
وقدَّمنا ضحايا يومنا نذرا
لنلقى في غد نصرا
ويمَّمنا إلى المسرى
وكدنا نبلغ المسرى
ولكن قام عبد الذات

(١) ينظر / لغة شعر الجواهري : ٦٢ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٧ ، وينظر / ٢٨ ، ٣٥ .

يدعو قائلاً : صبرا

فألقينا بباب الصبر قتلانا

وقلنا : أنَّه أدرى

إذ تضمنت القصيدة مصدراً ناب عن فعل الأمر (صبرا) الذي استعمله الشاعر على لسان ذلك الزعيم ، عندما صار جيشه قاب قوسين أو أدنى من النصر ، أمره بالتوقف ، وقبول الهدنة المؤقتة ، فاستعمل الشاعر هذه الصيغة للزيادة في التوكيد ، والحث على الفعل ، والإغراء به(١) من لدن القائد ، للقضاء على نشوة النصر التي كان جيشه يتمتع بها ، وجعل هذا الجيش يقبل بالهدنة ، مع أنَّه كان قريباً من تحقيق النصر .

لقد كان لاعتداد الشاعر بنفسه أثر كبير في إكثاره من هذا الأسلوب ، إذ أنَّه جعل نفسه أنموذجاً ومثالاً ومرشداً لمن حوله ، كما اتخذه للسخرية من أية قضية أو أي قرار يتخذه القادة العرب ، ولا يقدم للعرب شيئاً ، بل قد يضر بمصالحهم ، لذلك استعمله الشاعر للتهديد بالثورة على الظالم ، ومن هم في ركبه .

<u>* النهــي :</u>

(١) ينظر / أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين : ١٦٣ – ١٦٤ .

النهي « طلب الكف عن الفعل ، على وجه الاستعلاء والإلزام »[١] ، وهذا الأسلوب ينطلق من البواعث ذاتها التي ينطلق منها أسلوب الأمر ، لذلك فقد حاول الشاعر الإفادة منه في إظهار مقدار شعوره بالقوة ، ورجاحة العقل ، وبقدرته على أن يكون مرشداً لمن حوله .

وللنهي صيغة واحدة هي (لا الناهية الجازمة والفعل المضارع) ، وكان لهذه المحدودية في الصيغ ، أثر كبير في قلة استعمال هذا الأسلوب من لدن الشاعر ، إذ إنَّها ستجعله مقيَّداً في أن يكرر الأسلوب ذاته ، مما يخلق نوعاً من التكرار الممل ، الذي ليس له أي أثر في خدمة الغرض الذي نظمت فيه القصيدة .

لقد أتى الشاعر بهذا الأسلوب في المجموعة الكاملة لتأدية معانٍ مجازيَّة عدَّة ، من أبرزها :

<u>١- **التوبيخ** :</u> ومنه قوله[٢] :

أيها الخلاق
مهما هدَّك ألإملاق
لا تنطق بنكري
أو تفكر عندما يصحبك الضيق بهجري
أنت مني وأنا منك
ولو أفنيتني .. تفنى بإثري
إنَّما بي أنت حي
عمرك الدهر .. إذا ما صنت عمري

---

(١) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : ٣١ ، وينظر / جواهر البلاغة : ٨٣ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٥١ – ٤٥٢ ، وينظر / ١٨ ، ٨٤ ، ١٠٤ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٦ ، ١٥٣ ، ١٦٤ ، ١٨٥ ، ٣٥١ ، ٤١٨ ، ٤٤٤ .

إذ يوبخ الشاعر ذاته التي أصيبت في وقت ما ببعض الضعف ، فطالبته بالكف عن قول الشعر الذي يثير الأحقاد – أحقاد الحاكم – ويزيد من أعدائه ، فيذكرها بأنَّ سبب خلودها وخلوده ، هو هذا الكلام الصادق النابع من الوجدان والداعي إلى تحقيق العدالة والمساواة .

٢ – النصح والإرشاد : ومنه قول الشاعر[١] :

سترى غاراً فلا تمشِ أمامه

ذلك الغار كمين

يختفي حين تفوت

وترى لغماً على شكل حمامه

وترى آلة تسجيل

على هيأة بيت العنكبوت

تلقط الكلمة حتى في السكوت

فالشاعر ينصح شركاءه في درب النضال ، بتوخي الحذر لكي لا يقعوا بيد السلطة ، ويطالبهم بالعمل السري إلى أن تحين ساعة النضال الحقيقي ، الساعة التي تصبح فيها الفرصة مواتية لتحقيق الأهداف .

٣ – التهديد : ومنه قول الشاعر[٢] :

*** اكتب لنا قصيدة**

لا تزعج القيادة

– (.........)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٦٧ – ٦٨ ، وينظر / ٦٦ ، ٨٠ ، ٨٩ ، ١٤٣ ، ١٥٦ ، ١٨٠ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٣٠٩ ، ٣٧١ ، ٣٧٧ ، ٤١٨ .

(٢) م . ن : ٢٢٠ ، وينظر / ٧ ، ٨ ، ١٥٣ ، ١٧٣ ، ١٧٩ ، ٢٢٠ ، ٢٣٥ ، ٢٨٤ ، ٣٠٠ ، ٣٢١ ، ٣٥٤ .

*** تسع نقاط ؟ !**

ما الذي يدعوك للزيادة ؟ !

- (.......)

سبع نقاط ؟ !

لم يزل شعرك فوق العادة

يظهر الشاعر من خلال القصيدة مقدار الضغط والتهديد اللذين يتعرض لهما من لدن السلطة عن طريق الرقابة بأنواعها كافة ، السلطة التي تحاول خنق صوته ، وجعل شعره يتحول من الاهتمام بالقضايا النضالية إلى قضايا ساذجة لا تقدم شيئاً للمتلقي سوى المتعة الزائلة .

<u>٤ – الالتماس :</u> وهو الذي يكون فيه النهي بين شخصين متساويين في المرتبة ، ومنه قول الشاعر [(١)]:

وأطلَّ الليل من ثوب النهار

وتلفت

فلم ألمح صديقي بجواري !

[....]

قال في شبه اعتذار

حسناً .. لذت سريعاً بالفرار

لا تؤاخذني

ففي أيامنا كنا إذا كنا نجوع

نشهر السيف وننفى في البراري

لم يكن في عهدنا عوم بأنهار المجاري

لم يكن في عهدنا غاز مسيل للدموع

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٣٥ – ١٣٦ ، وينظر / ٢٩ ، ٩٧ ، ١٤٩ ، ٣١٥ ، ٣٣٨ ، ٣٥٠ ، ٣٨٥ .

أو هراوات تجر القلب
من خلف الضلوع

فالشاعر يظهر مقدار الخوف الذي تشرَّب في النفوس نتيجة للأساليب القمعية التي تمارس من لدن ألأنظمة ، إذ أصبح هم الفرد الخلاص من العقوبة ، مهما كانت النتيجة ، فالشاعر ينقل التماس صديقه بأن لا يؤاخذه على تركه ، لأنَّ فداحة الظلم قد تجعل الإنسان يستغني عن بعض مبادئه التي نشأ عليها .

وعلى الرغم من قلة هذا ألأسلوب في مجموعة الشاعر ، نجد أنَّ الأخير تمكَّن من خلاله نقل أفكاره إلى المتلقي ، كما أفاد منه في أثناء خروجه إلى بعض الأغراض المجازيَّة ، وساعد هذا الأسلوب – أيضاً – الشاعر في التنويع من أساليبه ، بما يضفي على تجربته الإبداعية نوعاً من التجدد .

*** النفــي :**

النفـي « أسلوب لغوي يقصد بـه النقض والإنكـار »[١] يستعمله الشـاعر لكـي لا تتوشح جمله الخبرية بزي واحد يبعث على الملل والسأم[٢] ، وكذلك يستعمله لدفع ما يتردد في ذهن المتلقي من أمور كان يعتقد بحدوثها ، فيعمل الأديب على إزالة ذلك الاعتقاد ومحو الشك بالنفي والإنكار[٣] ، ويؤدى هذا الأسلوب بوساطة حروف عدَّة منها : (ما ، لا ، لم ، لن ، وليس ...)[٤] .

لقد أكثر الشاعر من استعمال هذا الأسلوب في شعره من أجل الإعلان عن صرخة تمرد وإنكار ضد القيود كافة ، ولاسيما تلك التي تستخدم لتكبيل الحرية التي يرغب في التمتع بها هو وأبناء الأمة التي ينتمي إليها ، فيعمد إلى استعمال هذا الأسلوب للإشارة بصورة مباشرة إلى إنكاره الشديد للأساليب كلها التي تستخدم من لدن الأنظمة الحاكمة ، للضغط على أبناء شعبه ، كقوله[٥] :

شعبي مجهول معلوم !
ليس له معنى مفهوم
يتبنّى أغنية البلبل
لكن .. يتغنى بالبوم
يصرخ من آلام الحمى ..
ويلوم صراخ المعدوم
يشحذ سيف الظالم صبحاً
ويولول ليلاً مظلوم

---

(١) إحياء النحو : ٣٠ .
(٢) ينظر / لغة شعر الشريف الرضي : ١٤٤ .
(٣) ينظر / في النحو العربي نقد وتوجيه : ٢٤٦ .
(٤) ينظر / المفصل في علم العربية : ٣٠٥ – ٣٠٦ .
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٨٣ ، وينظر / ١٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٨٧ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١٠٢ ، ١١٦ ، ١٢٣ ، ١٤٠ ، ١٤٩ ، ١٦٣ ، ١٦٥ ، ٢١٥ ، ٢٢٢ .

وينكر الشاعر على أبناء شعبه الازدواجية التي أصبحوا يتبعونها ، فهو يجدهم من ناحية يترنمون بالأشعار التي تدعو إلى الحرية ، والثورة على الظالم ، لكنهم من ناحية أخرى يتبعون املاءات الحاكم الظالم ، ويطبقونها من دون أية إشارة رفض أو إنكار .

كما استعمل الشاعر هذا الأسلوب كثيراً لنفي الصفات السلبية كافة عن ذاته ، وإثبات الصفات الحسنة لها ، وكأنَّه يريد أن يجعل نفسه قدوة لكل من يريد أن يسير في درب النضال ، من ذلك قوله[١] :

أنا لا تحبسني رنَّة أصفاد
ولا تطلقني رنَّة فلس
هكذا طبع حياتي
أنا آتي وقتما أرغب من تلقاء نفسي
فإذا .. شئت .. بعز الظهر أمسي !
وإذا شئت .. أعير الليل شمسي !
أنا لا أسمع ، بالإيجار ، جرسي
وأصم الأرض مجاناً بهمسي
أنا لا تؤلمني مسردة الصوف
ولا يسعدني ثوب الدمقس

فعلى الرغم من الحال المعاشية الصعبة التي يعيشها الشاعر نراه يرفض المغريات التي تعرض عليه من أجل أن يعدل عن خطه النضالي الذي رسمه لنفسه ، وجعله يسير في ركب السلطان[٢] .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٨٩ ، وينظر / ١١ ، ١٢ ، ٣١ ، ٤٣ ، ٨٣ ، ١١٤ ، ١٢٩ ، ١٥٦ ، ١٨٨ ، ٣٢٣ ، ٣٤٢ .
(٢) ينظر : أحمد مطر شاعر بصري : ٤ .

وقد يستعمل الشاعر هذا الأسلوب للسخرية من الواقع عن طريق عمل نوع من المفارقة بين ما يروى عن تطبيق النظام من لدن السلطات وما يجري على أرض الواقع ، كقوله [1]:

وسلاطين بلادي

يتسلون بتضييع الملايين

وتجويع المساكين

وتقطيع الأيادي

ويفوزون

إذا ما أخطأوا الحكم

بأجر الاجتهاد !

× ×

عجباً كيف اكتشفتم

آية القطع

ولم تكتشفوا ، رغم العوادي

آية واحدة

من كل آيات الجهاد !

يسخر الشاعر من حكام بلاد العرب الذين يعملون على تطبيق القانون وأحكام الشريعة ، لخدمة مصالحهم حتى لو كان ذلك الحكم خاطئاً ، لأنَّهم يعتمدون نصاً ينسب إلى النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) ، وهو قوله : « إذا حكم الحاكم فاجتهد ، ثم أصاب فله أجران ، وإذا حكم فاجتهد ثم أخطأ فله أجر »[2] ، فيأخذون بهذا الحديث

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٠ – ٥١ ، وينظر / ٢٠ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٨ ، ٥٦ ، ١٦٠ ، ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٤٤٩ .

(٢) صحيح مسلم ، شرح النووي : ١٢ / ١٢ .

لأنـه يحقـق أهـدافهم ، ويعطـيهم بعـض الحريـة فـي تطبيـق القـانون علـى هـواهم ، ولكـن الشـاعر مـن خـلال جمعـه بـين أسلوبي النفـي والاستفهام يـذكرهم ببلـدانهم المحتلـة مـن لـدن الأعداء الـذين يسيطرون علـى أجزاء كبيرة منهـا ، فكيـف لـم يكتشـفوا آيـة واحـدة مـن آيـات الجهاد على الرغم من انتشارها في المصدر الأول للتشريع الإسلامي (القرآن الكريم) .

وقد يأتي الشاعر بهذا الأسلوب لعمل نـوع من المبالغة فـي الحدث من خـلال تكراره أكثر من مرة ، كقوله[١] :

ثم ترم تم ...
وانتهى عهد الكلاب

× ×

بعد شهر
لم نعد نخرج للشارع ليلاً
لم نعد نحمل ظلاً
لم نعد نمشي فرادى
لم نعد نملك زادا
لم نعد نفرح بالضيف
إذا ما دقَّ عند الفجر باب
لم يعد للفجر باب !

فعمل الشـاعر مـن خـلال أسلوب النفـي الـذي كرره أكثر مـن مرَّة نوعـاً مـن المبالغـة فـي تصـوير مـرارة الواقـع ، وقتامتـه ، حتـى أصـبح الشـاعر وكأنَّـه فاقـد لأي أمـل فـي بـزوغ فجر جديد .

(١) الأعمـال الشـعرية الكاملـة : ٤٨١ ، وينظـر / ٢٧ ، ٣٥ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٥٥ ، ٧٧ ، ٩٢ ، ١٢٧ ، ١٣٢ ، ١٩٤ ، ٢٤٢ .

أما عن أدوات النفي فلم يستعمل الشاعر سوى خمس منها هي (لم ، لا ، ليس ، ما ، لن) ، وجاءت الأداة (لم) في المرتبة الأولى وروداً ، وقد يكون مردّ ذلك إلى قوتها في إبراز النقض والإنكار لكل ما هو سلبي في نظره ، وكذلك لقوتها في توكيد النفي[١] ، وتلتها الأداة (لا) وروداً ، وسبب ذلك قدرتها في الدخول على الجملة بنوعيها الاسمية والفعلية ، وجاءت الأداة (ليس) في المرتبة الثالثة ، وكثيراً ما يكشف الشاعر من خلالها عن واقع الحال لمتلقيه بطريقة يظهر من خلالها نبرة الحزن والأسى ، أو لإظهار بعض الحقائق الحكمية ، كقوله[٢] :

إنَّما التاريخ بطن
دعك من ذكر الحواشي والمتون
ليس للتاريخ ، لولا البطن ، إلا
سكتة الصمت
وإطراق السكون
كل ما في الأرض من دمع هتون
وقلاع وحصون
وحروب ومنون
وانقلابات وقمع وسجون
واضطرابات وخوف وجنون
هو فضلة خير البطن
مهما يدعون !

(١) ينظر / لغة شعر الشريف الرضي : ١٤٨ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٥٢ ، وينظر / ١٦٥ ، ١٨٨ ، ٢١٠ ، ٢٥٠ ، ٢٥٣ ، ٢٧٨ ، ٢٩٠ ، ٣٤١ ، ٤٨٦ ، ٤٧٤ .

يحاول الشاعر أن يؤكد أنَّ المصلحة الخاصة للفرد هي السبب فيما حصل ، ويحصل من حروب ، وموت ، وفتن ، واضطرابات ، فالإنسان كثيراً ما يسعى إلى زيادة ممتلكاته الخاصة ، الأمر الذي يدعوه إلى التصادم مع غيره ، في حين كان ورود الأداتين (ما ، لن) قليلاً جداً .

لقد أكثر الشاعر من استعمال هذا الأسلوب ، من أجل نقض وإنكار كثير من المواقف السلبية ، ولاسيما تلك التي تحدث أمامه ، أو التي يسمع بها ، وحاول الشاعر – أيضاً – من خلال هذا الأسلوب أن يعمل نوعاً من المفارقة عن طريق إثبات الشيء ، ونفيه ، وكأنَّه يحاول كسر التوقع ، الذي يدور في خلد المتلقي ليجعله مضطراً إلى قراءة القصيدة بكاملها ، لكي يتوصل إلى المعنى المراد منها .

*** النـــداء :**

يعد أسلوب النداء من الأساليب المهمة التي استعملها الشاعر من أجل إيصال أفكاره بصورة مباشرة إلى المتلقي ، وأسلوب النداء وسيلة من وسائل الخطاب البارزة التي يلجأ إليها الشاعر لعطف المخاطب إليه ، فهو « مركب لفظي يستعمل لإبلاغ المنادى حاجة ، أو لدعوته إلى إغاثة أو نصرة »(١) ، أو هو الأسلوب الذي يستعمل للتعبير عن حال الصراع الداخلي التي تعتري ذات الشاعر فيستعمله الأخير لشد الانتباه إلى قضيته ، ويجعل السامعين يتفاعلون معها في أثناء عرضها(٢) ، وبسبب ذلك أفاد منه الشاعر (أحمد مطر) لتصحيح المسار ، وإيقاظ العزائم ، وإحياء الضمائر ، واستنهاض الهمم(٣) بوساطة أدواته ، التي استعمل الشاعر منها أداة واحدة فقط هي (يا) التي تستعمل – في الغالب – لنداء البعيد ، أو ما كان في حكمه كالنائم والساهي(٤) ، وأما سبب استعمال الشاعر لهذه الأداة فكان لشعوره بوجود فارق كبير بين تطلعاته وتطلعات أمته(٥) ، وكذلك لبعده المكاني عن مسرح الأحداث ، ولاسيما أنَّه يعيش في المنفى رغماً عنه بعد أن اختاره مضطراً هرباً من الملاحقة والرقابة المستمرتين من لدن الأنظمة العربية المختلفة ، والسبب الآخر يتعلق بالأداة نفسها ، إذ إنَّها توفر تنغيماً صوتياً من خلال مد الصوت بالألف(٦) فتستوعب نتيجة لذلك حال التوتر الشعوري المتدفقة من ذاته ، كقوله(٧) :

يا وطني

(١) في النحو العربي نقد وتوجيه : ٣٣٦ ، وينظر / الأصول في النحو : ٣٢٨ ، والمصباح في علوم المعاني والبيان والبديع : ٢٦.

(٢) ينظر / البناء الفني لشعر العرجي : ٨٠ .

(٣) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ١٩٦ .

(٤) ينظر / شرح ابن عقيل : ٢ / ١١ ، ومغني اللبيب في كتب الأعاريب : ٢ / ٧٠٤ .

(٥) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ١٩٦.

(٦) ينظر / الكتاب : ٢ / ٢٣١ ، والمقتضب : ٤ / ٢٣٣ .

(٧) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣١ .

ضقت على ملامحي
فصرت في قلبي
وكنت لي عقوبة
وإنني لم أقترف سواك من ذنب !
لعنتني
واسمك كان سبتي في لغة السب !
ضربتني
وكنت أنت ضاربي ... وموضع الضرب !

فنجد الشاعر يفيد من هذه الأداة للتعبير عن حال التوتر الشعوري التي يعيشها ، فعلى الرغم من عظم المعاناة التي يعيشها في الغربة التي اختارها مضطراً ، بسبب مواقفه الوطنية ، فنجده يذكر أنَّ هذا الوطن ساكن في قلبه على الرغم من بعده المكاني الذي عبر عنه بوساطة الأداة (يا) ، فلا يمكن أن تمر لحظة من دون أن يفكر بهذا الوطن ، الذي أصبح كياناً مندمجاً بذاته .

ويخرج النداء في أكثر المواضع التي ورد فيها عن معناه الحقيقي ليؤدي معان مجازية متعددة منها :

١ – <u>السخرية</u> : كقوله[١] :

صفت النيَّة يا لبنان
صفت النية
لم نهملك ولكن كنا
مختلفين في تحديد الميزانيَّة
كم تحتاجين من التصفيق

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٦٨ – ١٦٩ ، وينظر / ١٨ ، ٢١ ، ٣١ ، ٤٥ ، ٦٣ ، ٧٥ ، ٨٧ ، ١١٠ ، ١٣١ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٦٤ ، ١٦٦ .

ومن الرقصات الشرقية ؟

ما مقدار جفاف الريق

في التصريحات الثورية ؟

[...]

صفت النيَّة

فتهانينا يا لبنان

جامعة الدول العربيَّة

تهديك سلاماً وتحيَّة

تهديك كتيبة ألحان

ومبادرة .. أمريكيَّة !

يقف الشاعر ساخراً مما قدَّمه الزعماء العرب لهذه الدولة التي أنهكها الاقتتال الداخلي الذي حدث فيها ، لأنَّ كل الذي حصل عليه هذا البلد الخطب الثوريَّة الرنّانة ، التي كان يلقيها الزعماء لتدارك الوضع هناك ، ومبادرة أمريكيَّة ، مبادرة من الدولة التي كانت السبب الرئيس في اندلاع شرارة الفتنة بين الفرقاء السياسيين .

٢ – التعجب : ومنه قول الشاعر (١) :

حيَّ على الجهاد

رمادنا .. من تحته رماد

أموالنا .. سنابل

مودعة في مصرف الجراد

ونفطنا يجري على الحياد

والوضع في صالحنا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٣ ، وينظر / ٤٠ ، ٤٢ ، ٥٢ ، ٦١ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٦ ، ١١٩ ، ١٥٠ ، ١٥٤ ، ١٦٧ ، ١٧٤ ، ١٩٢ ، ٢٢٢ .

فجاهدوا

يا أيها العباد !

إذ نجد الشاعر في موقف المتعجب من الدعوات التي تصدر من أجل الدعوة إلى الجهاد ، فما زال الوضع في صالحنا – مثلما يقول الحكام – فلماذا نجاهد ؟ وإذا كانت أموالنا مودعة في مصارف أمريكا وأوربا وإسرائيل ونفطنا يصدر إلى تلك الدول في الظروف كافة ، سواء أكان ذلك في السلم أم في حال الحرب ، فلم الجهاد ، وعلى ماذا نجاهد ، إذا كان الجميع أصدقاءنا .

٣- الاستغاثة : ومنه قول الشاعر (١):

يا أبناء الضفة يا أحرار

يا أهل الجنة

إنا في النار

[...]

أعطونا صورتنا الأولى

وأعيدونا

من منفى هذه الأوطان

فالشاعر يستغيث بأهل الضفة الغربية في فلسطين ، الذين يخوضون حرباً شرسة ضد الاحتلال الإسرائيلي ، ولم يكن هؤلاء الأبطال يملكون من الأسلحة سوى الحجارة التي استعانوا بها لتحرير أرضهم ومقدساتهم من عدو يمتلك أنواع الأسلحة المتطورة كافة .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢١٠ ، وينظر / ١١ ، ١٢ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣١ ، ٤٨ ، ٩٠ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٦٠ ، ٢٤٢ ، ٣٠١ .

ونجـد الشـاعر فـي مواضـع كثيـرة يقـوم بتجريـد كثيـر مـن الرمـوز والمعـاني ومناداتهـا[1] ، ويجعلهـا كأنَّهـا عاقلـة تعـي مـا يريـد منهـا ، وتلبـي دعوتـه ، كقوله[2] :

غير أني يا حبيبة
حينما سرت إلى طائرة النفي
إلى الأرض الغريبة
عامداً طأطأت رأسي ولعينيك انحنيت
وعلى صدرك علقت بقايا كبريائي
وبكيت
آه .. يا فتنة روحي كم بكيت !
آه .. يا فتنة روحي كم بكيت !
كنت من فرط بكائي
دمعة حيرى على خدك تمشي
يا كويت !

لقد تذكَّر الشاعر ساعات الرحيل من الكويت إلى الأرض الغريبة ، ويقصد بها (لندن) فنجده يتحدَّث عن الكويت وكأنَّها امرأة تبادله الحب ، وأضفى الشاعر عليها خواص العقلاء ، وناداها كأنَّها تعي ما يقوله ، وتفهم ما يريده منها ، وتشعر بالمرارة التي يقاسيها نتيجة تركه إياها مجبراً .

حاول الشاعر من خلال هذا الأسلوب دعوة الناس لمشاركته في تحقيق تطلعاته التي كان أهمها : نشر الحرية ، وإقامة العدل ، وحاول الشاعر عكس الواقع المؤلم عن طريق النداء ، سواءً أكان المنادى شخصاً عاقلاً أم مدينة ، فالكل لديه سواء ، لأنَّ هم

(١) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ١٩٨ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٠٢ ، وينظر / ١٨ ، ٢٣ ، ٤٢ ، ٨٠ ، ٤٢٠ .

الشـــاعر الأساســـي الحـــديث عـــن قضـــيَّة مـــا ، وجعـــل المتلقـــي يتفاعـــل معهـا ، ويفكـر فــي الأسـباب التــي جعلتهـا تصـل إلــى هـذا المـدى ، ويفكـر فــي طريقة جديدة لحلها .

<u>* الشـرط :</u>

الشرط هو « أحد أساليب نظم الجملة ، يقوم على تعليق عبارتين ، كثيراً ما تكون الأولـى سبباً للثانيـة ، أو مرتبطـة بهـا علـى معنـى مـن المعـاني »[١] ، أي أنَّـه ينكـون مـن جملتين ترتبط كل منهما بالأخرى ارتباطاً وثيقاً ، فتكون إحداهما سبباً لنتيجـة تمثلها الجملـة الأخـرى ، بحيـث لا تسـتقل إحـداهما عـن الأخـرى مـن حيـث المعنـى ، ومـن حيـث التركيب[٢] .

لقد أثـار هـذا الأسـلوب اهتمـام الدارسـين فـي مجـالي النحـو والبلاغـة ، وفـي سـياق الجمل المركبـة[٣] ، وتكمن أهميتـه فـي أنَّـه يعتمـده كثيـر مـن المنشـئين لعرض ما كمن فـي صدورهم ، بما يحتوي الشرط من صور وتعابير ذوات البعد العقلي والفني ، وذوات النفس الطويل والمريح في العرض[٤] ، ولما يحققه من تلاحم عضوي في القصيدة[٦] ولما يمتلكـه من مرونة تمكن الشاعر من خلاله التعبير عن مختلف المعاني والأفكار .

(١) قواعد النحو العربي وفق نظرية النظم : ٣٥١ .
(٢) ينظر / في النحو العربي نقد وتوجيه : ٢٨٤ .
(٣) ينظر / اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد : ١٩٨ .
(٤) ينظر / دعاء الإمام علي (عليه السلام) دراسة نحوية أسلوبية : ١٢٥ .
(٥) ينظر / البناء الفني لشعر العرجي : ٩٤ .

ونظراً لما يتمتع به هذا الأسلوب ؛ فقد استعمله الشاعر (أحمد مطر) في عرض أفكاره ومعانيه بنوع من الترابط الوثيق .

وعلى الرغم من انتشار هذا الأسلوب في شعره إلا أنَّه لم يستعمل من أدواته سوى ست أدوات هي (لو ، إذا ، إن ، كلما ، لولا ، لما) ، وأكثر هذه الأدوات وروداً الأداة (لو) التي تكررت مائة وأربع مرات ، وهذه الأداة « تأتي فيما لا يتوقع حدوثه وفيما يمتنع تحققه ، أو فيما هو محال ، أو من قبيل المحال »[(١)] ، كقوله[(٢)] :

هذي مقالة خائف

متملق ، متسلق

ومقالتي : أنا لن أنافق

حتى ولو وضعوا بكفيَّ

المغارب والمشارق

يا دافنين رؤوسكم مثل النعام

تنعموا

وتنقلوا بين المبادئ كاللقالق

وقد يأتي بها الشاعر قاصداً معناها الوضعي « امتناع الشيء لامتناع غيره »[(٣)] ، كقوله[(٤)] :

(١) في النحو العربي نقد وتوجيه : ٢٩١ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٨٥ ، وينظر / ٣٨ ، ٥٦ ، ١٥١ ، ١٦٤ ، ١٧١ ، ٢٢٠ ، ٢٢٧ ، ٢٥٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٧ ، ٣٠٢ ، ٣٠٧ .

(٣) معاني الحروف : ١٠١ .

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة : ١١٥ ، وينظر / ٣٦ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٥ ، ١٦٣ ، ٢٧١ ، ٣١٤ ، ٣١٨ .

آه لو لم يحفظ الله كتابه

لتولته الرقابة

ومحت كل كلام

يغضب الوالي الرجيم

ولأمسى مجمل الذكر الحكيم

خمس كلمات

كما يسمح قانون الكتابة

هي :

" قرآن كريم

.. صدق الله العظيم " !

وقد يأتي بها الشاعر لإثبات رغبته في شيء ما ، وتمني الحصول عليه ، كقوله[1] :

أنا لو كنت رئيساً عربياً

لحللت المشكلة

وأرحت الشعب مما أثقله

أنا لو كنت رئيساً

لدعوت الرؤساء

ولألقيت خطاباً موجزاً

عمّا يعاني شعبنا منه

وعن سر العناء

ولقاطعت جميع الأسئلة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٢٥ ، وينظر / ٣٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٣٠٣ ، ٣٩١ ، ٤٢٨ .

وقرأت البسملة

وعليهم وعلى نفسي قذفت القنبلة !

وقد يكون لطول المسافة بين فعل الشرط ، وجوابه أثر في إكثار الشاعر منها ، لما تحققه من تماسك بين أجزاء القصيدة ، إذ تجعل القصيدة كأنَّها كتلة واحدة متلاحقة ، لا يمكن إسقاط أي جزء منها .

وتلت الأداة (لو) وروداً الأداة (إذا) التي تكررت مائة وثلاث مرات ، والأصل في هذه الأداة « أن تكون للمقطوع بحصوله ولكثير الوقوع »(١) ، كما إنَّ المتكلم يستطيع من خلالها أن يعلق شيئاً على شيء(٢) ، لذا أفاد منها الشاعر في ربط الأحداث مع بعضها ، كقوله(٣) :

غير أنَّ النسمة السكرى

تجرح خده

لم يكن معجزة

لكن مجد الكلمة

كلما أجرى جبان دمه

ردَّ دمه

وبنى في أثر الطعنة مجده !

---

(١) شرح المفصل : ٩ / ٤ .

(٢) ينظر / في النحو العربي نقد وتوجيه : ٢١٩ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٢٩ ، وينظر / ١٢ ، ١٧ ، ٤٦ ، ٥٢ ، ٧٣ ، ٩٧ ، ١٢٢ ، ١٥٩ ، ١٧٩ ، ٢١٧ ، ٢٣٨ ، ٢٦٢ ، ٣٥٣ ، ٤٧٢ ، ٤٩٩ ، ٥٠٧ ، ٥١٠ .

وتلتـــه الأداة (إنْ) التـــي تكـــررت خمســـاً وعشـــرين مـــرة ، والأصـــل فيهـــا أنَّهـــا تـــأتي للمعـــاني المحتملـــة الوقـــوع ، والمشـــكوك فـــي وقوعهـــا[1] ، كقوله[2] :

مقاعد المسرح قد تنفعل

قد تتداعى ضجراً

قد يعتريها الملل

لكنها لا تفعل

لأنَّ لحماً ودماً من فوقها

لا يفعل

[....]

مهزلة مبكية ... لا يحتويها الجدل

فالكل فيها بطل

وليس فيها بطل

× ×

عوفيت يا جمهور يا مغفَّل

لا ينظف المسرح

إن لم ينظف الممثل !

(٤) ينظر / معاني النحو : ٤ / ٤٤٨ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٤ – ٤٥ ، وينظر / ٦ ، ٤٥ ، ١٢٨ ، ١٥٩ ، ٢٢١ ، ٢٤٠ ، ٣٠١ ، ٣٣٣ ، ٣٤٨ ، ٣٥٦ ، ٤١٤ .

أما الأدوات الثلاثة الباقية ، فكان ورودها قليلاً ، إذ لم ترد الأداة (كلما) سوى ثماني مرات ، وتأتي هذه الأداة أما مع الشرط المقطوع بحصوله ، أو الشرط غير المقطوع بحصوله[١] ، وقد تأتي « للدلالة على معنى التكرار »[٢] ، ومن أمثلتها قوله[٣] :

فكلما الحبر بكى

ثغر المصائب ابتسم

وكلما الجرح شكى

على الملامة التأم !

فكم بريء ، عاجز

كنت له معجزة

وأنت منه متَّهم !

وتكررت الأداة (لولا) أربع مرات ، وتستعمل هذه الأداة في حالات ثبوت عبارة الشرط ، والقطع بتحقيقها[٤] ، فهي « تدل على امتناع الشيء لوجود غيره »[٥] ، ومنها قول الشاعر[٦] :

وأنَّ السيف مهما طال ينكسر

ويصدأ ثمَّ يندثر

ولولا الحرف لا يبقى له ذكر

لدى الدنيا ولا خبر !

---

(١) ينظر / شرح الرضي على الكافية : ٣ / ١٩٧ .

(٢) قواعد النحو العربي وفق نظرية النظم : ٣١٥ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٦٧ ، وينظر / ٣٨ ، ٩٥ ، ١٢٩ ، ٢٦٢ ، ٣٠١ ، ٤٩٣ .

(٤) ينظر / قواعد النحو العربي وفق نظرية النظم : ٣٥٩ .

(٥) المقتضب : ٣ / ٧٦ .

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٥٣ ، وينظر / ٢٣٣ ، ٣١٣ ، ٤٠٧ .

وأما الأداة (لما) الحينية ، فلم تتكرر سوى مرتين ، وتستعمل هذه لأداة لبيان حال الشاعر النفسية في صيغة سردية من أجل استرجاع الماضي ، واستحضاره[١] ، مثالها قوله[٢] :

ثمَّ لما اكتشفوا سر ختاني هو دوني

واليهود اختبروني

ثمَّ لما اكتشفوا طيبة قلبي

جعلوا ديني ديوني

لقد أكثر الشاعر من استعمال (أسلوب الشرط) لعمل نوع من التفاعل مع المتلقي ، ولإجراء نوع من الترابط بين أجزاء القصيدة ، ولاسيما أنَّ هذا ألأسلوب يتطلب جملتين ، جملة فعل الشرط ، وجملة جواب الشرط .

---

(١) ينظر / لغة الشعر في جمهرة أشعار العرب ، باب أصحاب المراثي : ١ / ٩٧ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٩٢ ، وينظر / ١٢ .

<u>* التقديـم والتأخيـر :</u>

يشكل أسلوب التقديم والتأخير لمحة بارزة من لمحات لغة الشعر ؛ بسبب خصوصيته وتأثيره في النص الشعري[1] ، فهو أحد الأساليب التي يحاول الشاعر من خلالها التخلص من بعض قيود اللغة المألوفة ، تلك القيود التي توضع لتوفير المعنى القابل للإدراك من لدن المتلقي[2] ، وهذا الأسلوب من الظواهر التي تناولها الدرس النحوي والبلاغي العربي ، ولاسيما أنَّ الجملة العربية لا تتميز بحتميَّة في ترتيب أجزائها ، وإن كان يشار إلى رتب تحفظ بالنسبة إلى أجزاء الجملة ، ويعد الانزياح عن هذه الرتب خروجاً عن الوظيفة النفعية للغة إلى الوظيفة الشعريَّة[3] ، وبسبب الأهمية التي يتمتع بها هذا الأسلوب ؛ فقد كان موضوعاً للدراسة من لدن كثير من علماء العربية ، منهم (عبد القاهر الجرجاني) الذي وصف التقديم والتأخير بأنَّه « باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعه ، ويفضي بك إلى لطيفه ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثمَّ تنظر فتجد سبب أن أراقك ولطف عندك أن قدم شيء ، وحول اللفظ من مكان إلى مكان »[4] .

ومن الأسباب التي دعت أيضاً إلى استعمال هذا الأسلوب بيان الأهمية ، ولاسيما أنَّ « العرب يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم »[5] ، و من أجل تأكيد رؤية ما ، وكذلك لما يتمتع به من قدرة على ترتيب عناصر الجملة ، وإخضاعها لنظام موسيقي محكم ، يساعد الشاعر في التعبير عن موقف انفعالي معين ، يحاول أن يوصله إلى المتلقي ، ويرغب في جعل الأخير يتفاعل

---

(١) ينظر / لغة شعر الشريف الرضي : ١١٦ .
(٢) ينظر / بنية اللغة الشعرية : ١٠١ – ١٠٢ .
(٣) ينظر / تحليل الخطاب الشعري ، رثاء صخر أنموذجاً (بحث) : ١٢٦ .
(٤) دلائل الإعجاز : ١٠٦ ، وينظر / نظرية اللغة في النقد العربي : ٢٢٠ – ٢٢١ .
(٥) الكتاب : ١ / ٣٤ .

معــه[1] ، وهــذا الأمــر ينطبــق علــى كــل لفــظ مقــدَّم تقريبــاً ، ففــي قــول الشاعر[2] :

قلمي وسط دواة الحبر غاص

ثمَّ غاص

ثمَّ غاص

قلمي في لجَّة الحبر اختنق

وطفت جثَّته هامدة فوق الورق

روحه في زبد الأحرف ضاعت في المدى

ودمي في دمه ضاع سدى

ومضى العمر ولم يأت الخلاص

آه يا عصر القصاص

سلطة الجزار لا يذبحها قطر الندى

لا مناص

آن لي أن أترك الحبر

وأن أكتب شعري بالرصاص !

فلفظتا (قلمي) الأولى والثانية وردتا في صدر الجملة ، وكانتا موضع عناية الشاعر ، لذا فقد قدَّمهما ، وأتى بعدهما بالجملة للإخبار عنهما ، وكذلك حاول الشاعر من خلال هذا التقديم أن يؤكد رؤيته الخاصة ، بأنَّ هذه الأداة لا تتمكن وحدها من جلب الحرية ، وإسقاط عروش الطغاة ، بل هي بحاجة إلى القوة إذا ما أريد منها تحقيق الأهداف المشروعة التي يحلم الشاعر والأحرار كلهم بتحقيقها .

(١) ينظر / لغة شعر الجواهري (دراسة نقدية) : ١٤٧ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٧٠ .

وللتقديم أنواع عدَّة منها : تقديم الخبر على المبتدأ ، وتقديم المفعول به على الفعل والفاعل ، وتقديم الحال ، أو الصفة ، أو تقديم جواب الشرط على فعله ، أو أدواته ، وغيرها من أنواع التقديم [١] .

لقد كان تقديم الخبر على المبتدأ ، أو ما كان أصله من المبتدأ أو الخبر – النواسخ – من أكثر أنواع التقديم التي وردت في شعر الشاعر (أحمد مطر) ، ولاسيما عندما يكون الخبر شبه جملة (جار ومجرور) ، ومثال الأول قوله[٢] :

عندي كلام رائع لا أستطيع قوله
أخاف أن يزداد طيني بِلَّةً
لأنَّ أبجديَّتي
في رأي حامي عزَّتي
لا تحتوي غير حروف العلَّة !

فالشاعر قدَّم الخبر ، وهو شبه الجملة (عندي) على المبتدأ ، وغايته من التقديم إظهار عنايته ، واهتمامه بالخبر ، وكذلك لرفع قيمة نفسه القادرة على إصدار مثل هذا الكلام ، الذي لا يستطيع النطق به ، بسبب الرقابة المفروضة عليه .

---

(١) ينظر / التقديم والتأخير في القرآن الكريم : ٥٩ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٠ ، وينظر / ٢٢ ، ٤٨ ، ٥٥ ، ٧٦ ، ١١٠ ، ١٣٧ ، ٢٢٨ ، ٢٣١ ، ٢٨١ ، ٣٧٢ ، ٤٢٠ ، ٤٤٨ .

ومثال الثاني قوله[1] :

يقتل من كان بحوزته شرف

أو كان بجنبيه ضمير ؟ !

يا أبناء الضفة يا أحرار

يا أهل الجنَّة

إنّا في النار

إذ قدَّم الشاعر خبري كان (بحوزته ، بجنبيه) وهما شبه جملة على اسميهما من أجل التخصيص ، تخصيص القتل بكل شخص شريف لا يقبل بالأعمال الوحشيَّة التي ترتكب بحق شعبه .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢١٠ ، وينظر / ٣١ ، ٧١ ، ٩٤ ، ١٣٩ ، ١٤٥ ، ٢٧٢ .

وعمد الشاعر في بعض المواضع إلى تقديم جواب الشرط على فعله للغاية نفسها المتعلقة بالاهتمام بالمعنى ، وإبراز الفكرة ، كقوله[١] :

والواحد المقهور يبقى قائماً لوحده
منتشياً بمجده
لكنه – حينئذ –
سوف يخر راكعاً – كعادة الأحرار–
للواحد القهار
إذ جاءه بنصره
وخصَّه –لصبره –
بدفعة المقدار
وأنزل الأشرار من عليائهم
وحطَّهم في قعر قعر النار
فأصبحوا فيها وهم
ليسوا سوى إصغار !

(١) م . ن : ٤٧٢ ، وينظر / ١٢ ، ١٧ ، ٣٦ ، ٨٥ ، ٢١٥ ، ٣٢٢ ، ٣٧٦ ، ٤١٢ ، ٤١٧ ، ٤٥٥ .

فقدَّم الشاعر جواب الشرط على فعله وأداته ، ليؤكد أهمية الإيمان بالله ، وليشير إلى أنَّه سوف يخر راكعاً لله تعالى كعادة أكثر من سبقه من الأحرار ، إذا ما خصَّه بالصبر والنصر على أعدائه ، وأعداء شعبه .

لقد ساعد أسلوب التقديم والتأخير الشاعر على أن يبعد نصه من الرتابة التي قد تؤدي إلى الملل ، إذا ما أعاد التراكيب ذاتها وكررها ، مثلما ساعده على إقامة الوزن الشعري ، والوصول إلى القافية ، وكذلك في الحصول على الروي المناسب لقوافيه ، كما إنَّ هذا الأسلوب ساعد الشاعر على « رص الكلمات بأنماط لغوية متعددة »[١] ، جعلت لغته الشعرية ثريَّة في سياقاتها ، ومؤثرة في دلالاتها .

---

(١) لغة الشعر عند الجواهري : ١٥٣ .

*** الحذف :**

أسلوب الحذف من الأساليب التي لا تكاد تخلو منها أية قصيدة من قصائد الشعراء ، إذ يعد هذا الأسلوب أكبر مساهم في تكوين الفضاء الشعري ، وتوسيع دائرته على أقل الاحتمالات ، بل قد يعد الباب الموصل إلى ذلك الفضاء ، لكنه وصول يعتمد الدقة واللطف[١] ، وهو – أيضاً – أحد وسائل الشعراء في الإيجاز والتلميح إلى الفكرة ، وفي تحريك الذهن ، والإيجاز بالمحذوف من خلال السياق ، وكذلك لقدرته على تحقيق توازن موسيقي يطرب له المتلقي[٢] .

وهذا الأسلوب عريق في أصول العربية[٣] ، ولاسيما أنَّ من عادة العرب الإيجاز والاختصار بالحذف طلباً لتقصير الكلام ، واطراحاً لفضوله ، والاستغناء بقليله عن كثيره ، ويعدون ذلك فصاحة وبلاغة [٤] ، لذلك وصفه الجرجاني بأنَّه « باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، إنَّك ترى ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن »[٥] .

وبسبب ما يتمتع به هذا الأسلوب من جمال ورونق ، فقد استعمله الشاعر في بناء نخبة من نصوصه ، ومن صور الحذف لديه : حذف المبتدأ من سياق الكلام ، كقوله[٦] :

---

(١) ينظر / قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني : ١١٦ .

(٢) ينظر / نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي : ٥٥ .

(٣) ينظر / تلخيص البيان في مجازات القرآن : ١٤٢ .

(٤) ينظر / أمالي المرتضى ؛ غرر الفوائد ودرر القلائد : ٦٥ .

(٥) دلائل الإعجاز : ١٤٦ .

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٥٨ ، وينظر / ٣٣ ، ٦١ ، ١٠١ ، ١٥٨ ، ٢٠٨ ، ٢١٢ ، ٣٤١ ، ٤٦٠ ، ٤٨٣ ، ٤٩٢ .

وأنا ألقيت في قنينة الحبر يراعي

وتناولت التياعي

فوق صحن الورقة

شاعر السلطة حلى بالنياشين

.. وحليت بحبل المشنقة !

فحذف الشاعر المبتدأ (أنا) لكي يبتعد عن الإطناب وتكرار ضمائر المخاطب في النص لأكثر من مرَّة .

وكثيراً ما نجد الشاعر يعمد إلى حذف حرف النداء من سياق الكلام ، كقوله[١] :

ربِّ إنَّ الصوت موت

ربِّ إنَّ الصمت موت

كيف أحيا في بلاد

تكتم الصوت بإطلاقة إسكات

وحتى كاتم الصوت بها

في فمه .. " كاتم صوت " !

إذ عمد الشاعر إلى حذف حرف النداء (يا) ، والتقدير (يا ربّي) لدلالة السياق عليه ، وكذلك لكون الشاعر يدير الكلام في دائرة ضيقة ، فالرب فيه وليس خارجه ، ولفرط الألم والمرارة واليأس يكتم الشاعر الصوت بوساطة صيغة التعبير نفسها ، أي عدم مد النداء بـ(يا) لأنها مدعاة لمد الصوت وبالتالي إشاعته في زمن الكتمان والرعب .

وعمل الشاعر على حذف جملة جواب الشرط من بعض نصوصه ، كقوله[٢] :

كلما ضاقت بنا الأرض

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٨٨ ، وينظر / ١٦ ، ٣٧ ، ٢١٠ ، ٢٩٦ ، ٣٥٢ ، ٣٥٤، ٣٧٣ .

(٢) م . ن : ٩٥ – ٩٦ ، وينظر / ٩٧ ، ٣٥٠ ، ٣٧٦ ، ٤٥٢ ، ٥٠٧ .

أفادونا بتوسيع الكلام

حول جدوى القرفصاء

وأبادوا بعضنا

من أجل تخفيف الزحام !

× ×

آه لو يجدي الكلام

آه لو يجدي الكلام

آه لو يجدي الكلام

هذه الأمة ماتت

.. والسلام !

فحذف الشاعر جواب الشرط ، من أجل توسيع دائرة التوقع لدى المتلقي ، فيما يرغب الشاعر أن يحققه من خلال شعره لو يجد من يتقبل هذا الشعر ويطبق مبادئه .

ونجد الشاعر – في بعض المواضع – يستغني عن الجملة بأكملها ، ولاسيما تلك الجملة التي تأتي بعد أحد حروف الجواب (لا ، نعم ، حقاً) ، كقوله(١) :

أي شعور مستبد

كلما غابت دعاها للحضور ؟ !

أ غباء أم غرور

أم حنين للجذور

لا ...

بل الحرية العذبة تجري في دماها

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٥٧ ، وينظر / ٢٦٨ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٤٦٣ .

وهي تدعوها لتحريض سواها !

فنجد الشاعر يكتفي بحرف الجواب (لا) من دون أن يعيد ذكر الحادثة التي أراد نفيها ، من أجل نفيها نفياً مطلقاً ، وكذلك لجعل المتلقي يفكر بالأساليب الحقيقية لعدم الذكر ، والاكتفاء بحرف الجواب ..

ونجد الشاعر في بعض المواضع يعمد إلى حذف بعض الحروف من الكلمة ، او حذف الكلمة ، أو حذف الجملة ، ويضع مكان ذلك بعض النقاط للدلالة على ذلك الحذف ، وتبرز للباحث بعض الأمور ، التي قد تكون سبباً لحدوث مثل هذا الحذف ، منها :

١ - الابتعاد عن ذكر بعض الكلمات البذيئة ، كقوله(١) :

تريد أن تمارس النضال ؟

تعال

اجمع شعارات جميع الأنظمة

وامسح بها ....

وبل على كل تقارير مصير

الأمم المتهمة !

وابصق بوجه قادة الجريمة المنظمة

ذوي الكروش المتخمة

من دمنا المسال

٢ - الإفادة من هذا الأسلوب في إحداث فجوة زمنية بين الأحداث التي تقع ، كقوله(٢) :

أيّها الموت ... عزيزي

لك شكري

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٥٧ ، وينظر / ٢٦٨ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٤٦٣ .

(٢) م . ن : ١٤٠ ، وينظر / ٤٩ ، ٢٠٥ ، ٣٠٠ .

انتظر

أنني سأدعوك إليَّ

قسماً إني سأدعوك إليَّ

عندما أشعر يوماً

إنني يا موت ... حي !

إذ يدعو الشاعر الموت إلى الانتظار ، وعدم الاقتراب منه إلى أن يملك حريته المفقودة ، التي ستجلب له روحه المصادرة من لدن الحاكم ، وعند ذلك يستطيع دعوة الموت ، لأنَّه سيصبح قادراً على التخلي عن الشيء الذي يملكه .

٣ –الإيحاء بكثرة الاحتمالات ، وتعدد الأوضاع(١) ، كقوله(٢) :

أنا من تلك الكره

.. في انقلاب عسكري

*** أنا من تلك ...**

اجتياح أجنبي

*** أنا من ....**

أعمال عنف في كراتشي

*** أنا من ....**

حرب دائرة

(١) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ١٨٧ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ١١٣ .

يكشـف الشـاعر – فـي هـذا الـنص – عـن مأسـاة الإنسـان علـى وجـه الأرض ، بوسـاطة عكـس مقـدار القتـل المتفشـي فيهـا ، نتيجـة لأسـباب عدَّة ، يأتي الإنسان في أولها نشراً له .

لقـد اسـتثمر الشـاعر هـذا الأسـلوب مـن أجـل الاختصـار والإيجـاز ، وكـذلك لإقامـة الـوزن ، ولعمـل نـوع مـن التفاعـل مـع المتلقـي مـن خـلال جعلـه يعمـل علـى إعـادة تشـكيل النصـوص التـي ورد فيهـا الحـذف ، واقتـراح الكلمـات أو الجمـل لسـد الفـراغ الـذي يتكـون بعـد إعـادة التشكيل .

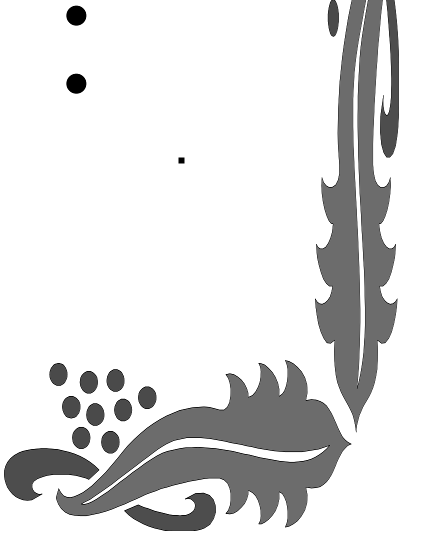
الفصل الثالث

الإيقــــاع



- المدخل .
- الوزن
- القافية.
- التكرار.
- التجنيس.
- التوازي .

.



المدخل :

الإيقاع لغة من : وقَعَ يَقَعُ ، وقوعاً وإيقاعاً ، والإيقاع : إيقاع اللحن والغناء ، وهو أن يوقع ألألحان ، وسمى الخليل كتاباً من كتبه بذلك العنوان ، وهو كتاب الإيقاع[١] .

وفي الاصطلاح : « النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام ، أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة »[٢] .

ويعد أرسطو من أوائل النقاد الذين تحدثوا عن الإيقاع وربطوه بالانسجام الذي تطلبه الطبيعة الإنسانية[٣] ، فهو نتيجة لانغراسه في الحقيقة العضوية والنفسية للإنسان أصبح قادراً على أن يحيل إلى تجارب عاطفية ومعرفية ، فبوساطته يتغلغل الشعر في اللغة إلى أعمق جذور لها في الطبيعة العضوية والوظيفية والنفسية للإنسان[٤] ، فالإيقاع عنصر متحرك يكون بمنزلة الدم الساخن الذي يبعث الدفء والتوتر داخل لغة الشعر[٥] وحركة تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة [٦] لما يمتلكه من قوة

(١) ينظر / لسان العرب ، مادة (وقع) .
(٢) النقد الأدبي الحديث : ٤١١ ، وينظر / في الشعريَّة : ٥٢ .
(٣) ينظر / فن الشعر : ١١ .
(٤) ينظر / الشعرية العربية : ٢٧ ، والغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي : ٣ ، ونظرية الأدب : ٢١٢
(٥) ينظر / اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد : ٢٢ .
(٦) ينظر / الأدب وفنونه : ٣٦ .

إيحائية يضفيها على السياق الذي يتكون من ألفاظ يختارها الشاعر لإيمانه بتمكنها من إثارة النفس والعواطف لدى المتلقي(١) .

ويعد الإيقاع العنصر الذي يميز الشعر عما سواه ، فهو حين يتغلغل في بنية العمل ، فإنَّ العناصر اللغوية التي يتشكَّل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المتميزة للفظة بما لا تحظى به من الاستعمال العادي(٢) ، ولاسيما أنَّ الشعر لا يمكن أو يوجد من دون إيقاع يتجلى فيه جوهره ، وجوه الزاخر بالنغم ، إيقاع يؤثر في أعصاب السامعين بقواه الخفيَّة التي تشبه قوى السحر ، قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال والانسجام(٣) ، وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك ، إذ جعله عنصراً أساسياً في مظاهر الحياة كلها « لما له من أثر في حركة الكون ، وتعاقب الفصول ، ودورة السنين »(٤) ، فهو يمثل نبض الكون ، وجوهراً يسري في كل عصر ، وفي كل إنسان ، إنَّه قوة موضوعية ، وهذه القوة وحركتها موجودتان دائماً ، سواء أكنا نعي ذلك أم لا(٥) .

وبما أنَّ الإيقاع يوصف بأنَّه نظام ، فإنَّه ما يزال في طروحات كثير من النقاد يفتقد إلى الدقة والشمول ، لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين وجهات النظر النقدية فيه(٦) ، الأمر الذي ساعد – أيضاً – في ظهور أنواع شعرية عدَّة لدى العرب وغيرهم مثل الدوبيت ، والموشحات ، والمخمسات ، وغيرها ، وعملية التطوير هذه ستبقى مستمرة ، لأنها « تأتي استجابة لرغبة الشعراء في جعل أشعارهم تتلون بتلون

---

(١) ينظر / جدل الحداثة في نقد الشعر العربي : ٩٣ .

(٢) ينظر / تحليل النص الشعري : ٦٦ ، وموسيقى الشعر : ١٣ .

(٣) ينظر / فصول في الشعر ونقده : ٢٨ ، وموسيقى الشعر العربي : ١٠٤ .

(٤) ما لا تؤديه الصفة ؛ بحث في الإيقاع ، والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة : ١٠ .

(٥) ينظر / الوعي والفن : ٧٥ .

(٦) ينظر / القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : ١١ .

حالاتهم النفسية واختلاف مقصدياتهم »[1] ، وكذلك رغبة منهم في كسر حال الجمود التي قد تصيب شعرهم ، إذا استمروا في نظمه على القوالب القديمة نفسها ، فعملية التطوير في الإيقاع ستبقى مستمرة ما دام هنالك مبدع يحاول أن يوصل انفعاله إلى المتلقي من دون أن يجعل الأخير يحس عند قراءة نتاجه بأيِّ نوع من الملل .

وبما أنَّ الإيقاع مجموعة متكاملة من السمات (الوزن ، القافية ، التكرار ، التجنيس ، التوازي ...) فإنَّ الباحث سيحاول في هذا الفصل أن يتناول بالدراسة ما توافر منها في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) مع دراسة مكونات كل منها .

<u>* الوزن :</u>

(١) دينامية النص تنظير وإيجاز : ٥٥ .

يعد الوزن من أكثر المسائل التي أثارت اهتمام النقاد القدامى والمحدثين ، حتى عدَّه بعضهم « أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية »[١] ، لما له من قدرة على دعم الإحساس العام بالانسجام[٢] ، وفي التعبير الفني عن العواطف الإنسانية[٣] ، ويتكون الوزن « عن طريق تكرار وحدات صوتية متشابهة تنشأ عن طريق تحرك الحروف وتكوينها في البيت الشعري »[٤] ، وكثيراً ما يخلط بين الوزن والإيقاع ، ويعتقد أنَّ الوزن هو الإيقاع ، وبالعكس ، ولكنَّ النقاد حددوا عدداً من نقاط الاختلاف بين المفهومين ، فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام ، أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام[٥] ، وأما الوزن « فهو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت الشعري »[٦] ، وينبثق الاختلاف – أيضاً – من خلال التمييز بين الصوت بوصفه وحدة نوعية مستقلة ، والصوت بوصفه حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة تراعي الخصائص النسبية والسياقية فيها ، كدرجته علواً وانخفاضاً ، وسواه طولاً وقصراً ، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة[٧] ، وكذلك يختلفان في قياس كل منهما ، فإذا كان بالإمكان قياس الوزن عروضياً ، فإنَّ الإيقاع لا يقاس عروضياً ، لأنَّه ناتج عن الأشكال الصوتية المتقنة ، والنظام الذي بموجبه تتبع الأصوات لبعضها في فئات معادة[١] ، وحتى إذا كان الوزن والإيقاع يعتمد كلاهما على التكرار ، نجدهما يختلفان في طبيعة هذا التكرار ، فالإيقاع

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١ / ١٣٤ .
(٢) ينظر / بنية اللغة الشعرية : ٨٦ .
(٣) ينظر / أصول النقد الأدبي : ٣٢١ .
(٤) الأصول في اللغة العربية وآدابها : ١٦١ ، وينظر / قضايا الشعرية : ٤٦ .
(٥) ينظر / النقد الأدبي الحديث : ٤٣٥ .
(٦) البناء الفني لشعر العرجي : ١٥٧ .
(٧) ينظر / الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٣٦٣ .
(١) ينظر / نظرية الأدب : ٢٠٧ .

يقوم على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة ، في حين يقوم الوزن على تكرار حفنة من الإيقاعات[٢] .

وعلى الرغم من كثرة الأصوات التي دعت إلى التخلص من الوزن ، وعدت المحافظة على سلامته تنهك الشاعر وتكلفه شططاً ، وتجعله يشعر بالتعب قبل أن يشعر به الشعراء الذين تمردوا على هذه القيود كثيراً ، أو قليلاً [٣] ، ونجد هذه الدعوات على الرغم من كثرتها فإنَّه ليس بالإمكان الأخذ بها ، لأنَّ الوزن في الشعر ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه ، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً وطلاوة وحلاوة [٤] ، فالوزن هو الإطار الذي ينظم الكلمات في البيت الشعري ، ويمنعها من التبعثر والعشوائية التي يمكن أن تصيبها[٥] ، فهو المحرك الذي يجعل المادة الأدبية ذات وقع مثير في نفس المتلقي ، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر منها[٦] ، وكذلك لقدرته الكبيرة في أن يستثير في الذهن تأريخاً سحيقاً مطمور اللغة ، فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة[٧] .

ونتيجة لاستخلاص العرب لقواعدهم العروضية من الشعر المكتوب ؛ جاءت هذه القواعد شكليَّة جامدة ، لا توجد فيها أجوبة شافية عن تعدد البحور ، وعن العلة في إيثار الشعراء العرب النظم في بحور دون أخرى[٨] ، وقد ذكر حازم القرطاجني هذه القضية بقوله : « لما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من أوزان [...]

---

(٢) ينظر / القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : ٢٠ .

(٣) ينظر / أسطورة الأدب الرفيع : ٨٨ .

(٤) ينظر / قضية الشعر الجديد : ٣٨ .

(٥) ينظر / مبادئ النقد الأدبي : ١٩٤ .

(٦) ينظر / شعرية الوزن الاختيار المشروط (بحث) : ٦٨ .

(٧) ينظر / سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : ٩ .

(٨) ينظر / تحليل الخطاب الشعري (ستراتيجية التناص) : ٤٤ .

فـإذا قصـد الشـاعر الفخـر حـاكى غرضـه بـالأوزان الفخمـة الباهيـة الرصـينة ، وإذا قصـد موضعاً قصداً هزلياً واستخفافياً وقصد التحقير حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء »[١] ، ولكن تأكيد هذا الأمر لا يخلو من مجازفة ، لأنَّ الدارس لـه ينبغي أن يعمـل علـى اسـتقراء الشـعر العربـي القديم والحديث بمجملـه ، وأن يعمـل الإحصـاءات ، إذا كان يريد أن يصل إلى قاعدة ثابتة ، وبخـلاف ذلك تبقى المسألة جدلية خاضعة للانطباع الذاتي[٢] .

وعند متابعة الأوزان التي نظم فيها الشاعر (أحمد مطر) وجدنا أنَّها سبعة أوزان هـي : (الرمـل ، والرجـز ، والمتـدارك ، والكامـل ، والـوافر ، والمتقـارب ، والبسـيط) ، وإذا أنعمنـا النظـر فـي هـذه الأوزان نجـد الشـاعر يعتمـد الأوزان الصـافية فـي قصـائده مـا عـدا قصيدتين جاء بهما على وزن البسيط ، ومن الأسباب التي دعتـه إلى ذلك أنَّ نظم الشعر الحر بـالأوزان الصـافية أيسـر علـى الشـاعر مـن نظمـه بـالأوزان الممزوجـة ، لأنَّ « وحـدة التفعيلـة تضـمن للشـاعر حريـة أكبـر ، وموسـيقى أيسـر ، فضـلاً عـن أنَّهـا لا تتعبـه بالالتفـات إلـى تفعيلـة معينـة ، ولابدَّ مـن مجيئهـا منفردة فـي خاتمـة كـل شـطر »[٣] ، كمـا أنَّ لطبيعـة الشـعر العربـي – الـذي يعتمـد الكـم (أي تكونـه مـن أشـطر ذات عـدد معين مـن المقـاطع الصـوتية) – أثـراً كبيـراً فـي الحـد مـن حريـة الشـاعر فـي الإتيـان بـأوزان ذات تفاعيـل مختلفـة مـع الاحتفـاظ بإيقـاع الشـعر العربـي القـائم علـى كميـة المقـاطع وترتيبهـا[٤] ، أي إن الشـاعر سيصـبح مضـطرا إلـى اسـتعمال وحـدة جديـدة غيـر وحـدة الشـطر ، وهـذه

(١) منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء : ٢٦٦ ، وينظـر / المرشـد إلـى فهـم أشـعار العـرب وصناعتها : ١ / ١٠٤ .

(٢) ينظر / نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي : ١٧٦ .

(٣) قضايا الشعر المعاصر : ٦٤ .

(٤) ينظر / الإيقـاع فـي الشـعر العربـي مـن البيـت إلـى التفعيلـة : ١٦٩ ، وفـن التقطيـع الشـعري والقافية : ٤٠٩ .

الوحدة لا تتجاوز وحدة التفعيلة المتشابهة ، التي سيضطر الشاعر إلى الإتيان بها لكي لا يصاب شعره بعيوب عروضية .

وسيعمل الباحث على دراسة هذه الأوزان ، وهي مرتبة بحسب النسبة التي وردت فيها ، من الأكثر إلى الأقل . ، وهذه البحور هي :

١ - الرمل :

سمي الرمل رملا لسرعة النطق به ؛ وذلك لتتابع تفعيلة (فاعلاتن) فيه ، والتي تتكرر ثلاث مرات في كل شطر[١] ، وهذا الوزن « راكز وأصيل في الشعر العربي »[٢] ، لما يتمتع به من رقة تنساب من كيانه العروضي ، فتجعله مناسبا للأفراح وللأحزان[٣] ، وكذلك لما يتميز به من انسجام داخل القصائد التي تمتاز بلون من الاسترسال الحكائي ، والقصائد القائمة على أساس من البناء الدرامي والقصصي ، ذلك الانجسام الذي تجلبه تفعيلته السباعية (فاعلاتن) ، والتي تتشكل من ثلاث نوى يقع فيها الوتد المجموع بين سببين خفيفين[٤] ، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (فاعلاتن) ست مرات في كل وزن ، وللرمل عروضان ، وستة أضرب[٥] : العروض الأولى : تامة محذوفة[٦] وجوبا ، ولها ثلاثة أضرب ، صحيح ، ومقصور[٧] ، ومحذوف مثلها ،

---

(١) ينظر / فن التقطيع الشعري والقافية : ١٣٣ .

(٢) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تفاعل التراث مع المعاصرة) : ١٧٦ .

(٣) ينظر / الشعراء وإنشاد الشعر : ١٠٦ .

(٤) ينظر / اللغة الشعرية ؛ دراسة في شعر حميد سعيد : ٤١ .

(٥) ينظر /كتاب العروض : ١٠٦ – ١٠٧ ، وفن التقطيع الشعري والقافية : ١٣٦ – ١٣٧ .

(٦) الحذف : إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء ، ينظر / الزحاف والعلة رؤية التجريد والأصوات والإيقاع : ٣٩ .

(٧) القصر : إسقاط ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه ، ينظر / ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : ١٥ .

والعروض الثانية : مجزوءة صحيحة ، ولها ثلاثة أضرب : الأول مسبغ[١] ، والثاني صحيح مثلها ، والثالث محذوف . وحل وزن الرمل في المرتبة الأولى في مجموعة الشاعر إذا شكل نسبة (٩١ ، ٤٢ %) وتمثل هذا الوزن بتشكيلتين أحداهما : تامة (فاعلاتن) والثانية مخبونة[٢] ، (فعلاتن) ، والتي أكثر الشاعر منها في النصوص المختلفة ، ولعل سبب الإكثار منها هو « زيادة سرعة حركة الرمل ، وزيادة تدفقها »[٣] ، عن طريق تقصير زمن الإيقاع داخل كل تفعيلة[٤] مما يقصر من الزمن المحدد لإلقاء كل شطر شعري .

وأتى هذا الوزن في المجموعة على ثلاثة اضرب هي :

١) **الضرب الصحيح :** ومثاله قوله[٥] :

أدع للحكام بالنصر علينا
يا مواطن
وأشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع
وإبداع الكمائن
قل : إلهي أعطهم مليون عين
أعطهم ألف ذراع
أعطهم موهبة أكبر
في ملء الزنازين وتفريغ الخزائن

(١) التسبيغ : زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، ينظر / الزحاف والعلة رؤية التجريد والأصوات والإيقاع : ٣٩ .
(٢) الخبن : حذف الثاني الساكن من ثاني التفعيلة ، ينظر / م . ن : ٢٢ .
(٣) شعر التفعيلة والتراث : ٣٠ .
(٤) ينظر / البناء الفني لشعر العرجي : ١٧٢ .
(٥) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٧٢ ، وينظر / ٥٠ ، ٨٦ ، ٢٨٢ ، ٣٤٠ ، ٣٥٠ ، ٣٨١ .

فنجد القصيدة قد أتت على الضرب الصحيح (فاعلاتن .ب . .) كما وتبرز في النص تشكيلتا الرمل : التامة ، والمخبونة (فعلاتن ب ب . .) والتي أتى بها الشاعر لزيادة سرعة تدفق وزن الرمل .

٢) **الضرب المقصور :** ومثاله قوله[1] :

الأسى آس لما نلقاه

والحزن حزين !

نزرع الأرض .. ونغفو جائعين

نحمل الماء .. ونمشي ظامئين

نخرج النفط

ولا دفء ولا ضوء لنا

إلا شرارات الأماني ومصابيح اليقين

فالشاعر أتى بهذه القصيدة على الضرب المقصور (فاعلات .ب . ٥) كما تظهر تشكيلتا الرمل التامة والمخبونة في النص ونجد الأخيرة تأتي بعد الفاصلة التي وضعها الشاعر (...) لزيادة الانسيابية وللإشارة إلى الجوع والعطش والبرد في هذه البقعة .

٣) **الضرب المحذوف :** (فاعلن . ب .) ومثاله قوله[2] :

في مطار أجنبي

حدق الشرطي بي

– قبل أن يطلب أوراقي –

ولما لم يجد عندي لسانا أو شفة

زم عينيه وأبدى أسفه

قائلا : أهلا وسهلا

... يا صديقي العربي !

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٤١ – ٢٤٢ ، وينظر / ٤٨ ، ٩٤ ، ١٠٩ ، ٢٢٤ ، ٣٠٨ .

(٢) م . ن : ٩٦ ، وينظر / ٨٧ ، ١٣٩ ، ١٧٤ ، ٢١٤ ، ٢٦٠ ، ٣٢١ ، ٤١٠ .

٢ – الرجز :

سمي الرجز رجزاً لاضطرابه ، وقيل لتقارب أجزائه وقلة حروفه ولا سيما بعد تعرضه للزحافات والعلل[١] ، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (مستفعلن) ثلاث مرات في كل شطر ، ولهذا الوزن خمس اعاريض ، وسبعة أضرب[٢] ، العروض الأولى : صحيحة ولها ضربان : صحيح ومقطوع[٣] ، والعروض الثانية : مجزوءة صحيحة ، ولها ضربان الأول صحيح والثاني مقطوع ، وأما العروض الثالثة ، فمشطورة صحيحة وهي الضرب في الوقت نفسه والعروض الرابعة مشطورة مقطوعة ، وهي في الوقت نفسه تمثل الضرب ، والعروض الأخيرة منهوكة صحيحة ، ومثلها ضربها .

وشكل هذا الوزن من مجموعة الشاعر ما نسبته (٩٧ ، ٣٣ %) ويتمثل في ثلاث تشكيلات ، الأولى : تامة (مستفعلن) ، والثانية : مخبونة (مفاعلن) ، والثالثة : مطوية[٤] (مفتعلن) ، وبهذا يكون الرجز من أكثر الأوزان التي تصاب بالزحافات[٥] ، وقد تكون طبيعة هذا الوزن الذي يتركب من ثلاث نوى (فافاعلن) هي المسبب الرئيس في هذا الشيوع للزحافات[٦] ، ونظراً لما يحتمله هذا الوزن من تحويرات ؛ فقد

---

(١) ينظر / فن التقطيع الشعري والقافية : ١٢٢ – ١٢٣ .

(٢) ينظر / الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة : ٤٩ – ٥٠ .

(٣) القطع : ما ذهب آخر سواكنه ، وسكن آخر متحركاته من الجزء الذي في آخره ، ينظر / الكافي في العروض والقوافي : ٣٣ .

(٤) الطي : حذف الثاني الساكن من ثاني التفعيلة ، ينظر / الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع : ٢٢ .

(٥) ينظر / فن التقطيع الشعري والقافية : ١٢٣ .

(٦) ينظر / اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : ٥٣ .

أهل لأن يكون وزنا مشتركا ينظم فيه أكثر الشعراء وكذلك فقد جعلته من أقرب الأوزان إلى النثر[1] الأمر الذي دعا النقاد إلى تسميته بحمار الشعراء أوحمار الشعر .

ومن خلال استقراء النصوص التي تمثل هذا الوزن ، نجد الشاعر يساير نظام الخليل بوساطة ثلاثة أضرب فقط ، ويخرج على هذا النظام عن طريق الإتيان بأنماط إيقاعية جديدة ؛ لا يمكن النظر إليها إلا على أنها محاولة لتأسيس الأسلوب الشعري الخاص به ، وقد تكون محاولة للتخلص من بعض قيود النظام الخليلي ، ومسايرة ركب الحداثة .

والأضرب الثلاثة الأولى هي :

١ - **الضرب الصحيح :** ومثاله قوله[2] :

المرء في أوطاننا
معتقل في جلده
منذ الصغر
وتحت كل قطرة من دمه
مختبئ كلب اثر
بصماته لها صور
أنفاسه لها صور
أحلامه لها صور

فالقصيدة أتت على الضرب التام (مستفعلن) ، وكذلك فقد تمثلت فيها تشكيلات الرجز الثلاثة (مستفعلن) التامة ، ومتفعلن (ب . ب .) المخبونة ، و(مستعلن . ب ب .) المطوية .

---

(١) ينظر / العروض تهذيبه وإعادة تدوينه : ٦٤٤ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٥٤ ، وينظر / ٤٤ ، ٧٢ ، ١١٧ ، ١٦٦ .

٢ - **الضرب المقطوع** (مستفعلن . . .) ومثاله قوله[١] :

سبع دجاجات

وديك واحد

مستهدف للرغبة العملاقة

تنثر حب الحب في أحضانه

وخلفها الأفراح تشكوا الفاقة

ويقترب الشاعر في هذا النص من النثر من خلال جمعه لتشكيلات الرجز الثلاثة في النص والتي ساعدته في تحقيق بعض مبتغاه الخاص بالتواصل مع طبقات المجتمع المختلفة .

٣ - **الضرب المقطوع المصاب بالخبن**[٢] (متفعل ب . .) ، ومثاله قول الشاعر[٣]:

رب اشفني من مرض الكتابه

أو أعطني مناعه

لأتقي مباضع الرقابه

فكل حرف من حروفي ورم

وكل مبضع له في جسدي إصابه

فصاحب الجنابه

حتى إذا ناصرته .. لا أتقي عقابه !

وأما الأنماط الجديدة من الأضرب ، التي أتى بها الشاعر ، فمنها :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٦٦ ، وينظر / ٢٠ ، ٦١ ، ٣١٩ ، ٣٩٠ ، ٤٦٣ ، ٤٩٩ .

(٢) الخبن علة غير لازمة ، ولكن التزام الشاعر بها في أضرب القصيدة كافة وفي قصائد أخرى جعلت الباحث يعدها إحدى الأضرب التي استعملها الشاعر .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٥٩ ، وينظر / ٧ ، ٣٧ ، ٧٤ ، ٢٢٣ ، ٤٠٦ ، ٤١٩ ، ٤٤٩ .

١- **نمط (فَعول = ب . ٥)** ، كقوله[١] :

كان النهار قاتما
من شدة القتام
لو سلم المرء ، على صاحبه
لاحتاج أن يلبس نظارته
ليسمع السلام !
لم يكتف النظام

تظهر في الضرب تفعيلة (فعول ب . ه) وهي تخالف الحدود المعيارية التي وضعت من لدن بعض علماء العروض ، وعد بعضهم هذا الضرب الجديد جزءاً من التفعيلة الأساسية لهذا الوزن[٢] ، في حين ذهب بعضهم الآخر إلى تسويغ مجيء الضرب (فعول) إذا ما أصيبت التفعيلة بعلة القصر[٣] ؛ التي قد تصيب التفعيلة التامة[٤] ، وذهب بعضهم إلى المطالبة باستحداث زحاف مركب خاص بها ، وهذا الزمان يتكون من (الكف[٥] مع الخبن)[٦] .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٠٧ ، وينظر / ١٤ ، ٣٢ ، ٥٧ ، ٧٥ ، ١١٥ ، ٣١٧ .
(٢) ينظر / العروض والقافية : ٥٥ .
(٣) القصر : حذف ساكن ، وإسكان حرف قبله بشرط أن يكون من سبب خفيف ، ينظر / الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع : ٤ / ٤١ .
(٤) ينظر / اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : ٥٤ .
(٥) الكف : حذف السابع الساكن ، ينظر / ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : ١٢ .
(٦) ينظر / الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي : ٢٥ .

٢ -نمط (فعلان . . هـ) كقوله[١] :

أصدر عفو عام

عن الذين أعدموا

بشرط أن يقدموا

-عريضة استرحام

مغسولة الاقدام

-غرامة استهلاكهم لطاقة النظام

-كفالة مقدارها خمسون ألف عام

فنجد في الضرب تفعيلة (فعلان) وهي أيضا مما لم يسوغه العروضيون وذهب بعضهم إلى تسويغ ورودها إلى استعارة علتين من العلل التي تصيب وزن الكامل[٢] ، وهما (الحذذ[٣] مع التذييل[٤]) على تقدير أن يكون الكامل منحدرا عن الرجز وكون (مستفعلن) كثيرا ما تكون مقياسا آخر للكامل من خلال إصابة (متفاعلن) بالإضمار[٥] بل قد تكون تفعيلة (مستفعلن) لا تقل عن شيوع (متفاعلن) إن لم تزد عليها[٦] ، وقد ترجع هذه التفعيلة فعلان – إلى تفعيلة (مفعولات) الواردة في ضرب

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٢٣ ، وينظر / ١٩٠ ، ٢٨٧ ، ٣٠٢ ، ٣٣٢ ، ٣٨٦ ، ٤١٢ .

(٢) ينظر / الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي : ٢٥ .

(٣) الحذذ : حذف الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة ، ينظر / ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : ١٥ .

(٤) التذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، ينظر / م . ن : ١٤ .

(٥) الإضمار : تسكين الحرف المتحرك في (متفاعلن) فتصبح (مْتْفاعلن = مستفعلن) ، ينظر / م . ن : ١١ .

(٦) ينظر / موسيقى الشعر : ٦٤ .

السريع ، فإذا دخل الوقف[1] عليها أصبحت (مفعولات) ـ . هـ) وإذا ما حذف السبب الأول من التفعيلة فإنها ستصبح (عـولات . . هـ) التي تساوي (فَعْلانْ) .

٣ نمط (فعلن . .) كقوله[2] :

قل جاءنا الطغيان ، بالصدفة ، من غيمة

وقل مع الأمطار

جاءت بذرة الطغمة

قلها

ودعني بعدها أسالك بالذمة :

لو لم يساعده الثرى والشمس والنسما

كيف نما الطغيان

كيف التهمت قلب الثرى

أنيابه الضخمة ؟

فنجد الشاعر يأتي في الضرب بتفعيلة (فعلن) والتي لا يسوغ ورودها إلا الاعتقاد باصباتها بعلة الحذذ الخاصة بالكامل ، ويمكن أن نرجع بهذه التفعيلة إلى تفعيلة (مفعولات) الواردة في ضرب السريع عند أصابتها بعلة الصلم[3] فتصبح (مفعو . .) .

(١) الوقف : هو تسكين متحرك آخر الوتد المفروق في (مفعولات) فيصير : (مفعولاتْ) ، ينظر / ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : ١٦ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٦٩ ، وينظر / ٦١ ، ٣٢٣ ، ٣٨٨ .

(٣) الصلم : إسقاط الوتد المفروق برمته من آخر التفعيلة ، وبه تصبح (مفعولات) ؛ (مفعو . .) ، ينظر / فن التقطيع الشعري والقافية : ٢٠٨ .

٣ – المتدارك :

سمي بالمتدارك لأن الأخفش تدراك به على الخليل الذي أهمله[١] ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (فاعلن) أربع مرات في كل شطر ، ولهذا الوزن عروضان ، وأربعة اضرب[٢] ، العروض الأولى تامة صحيحة ، وقد يدخلها الخبن والتشعيث[٣] ولها ضرب واحد تام صحيح ، والثانية مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب ، الأول : مرفل[٤] والثاني : مذال ، وأما الثالث فصحيح مثلها .

وشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر ما نسبته (٢١ ، ١٦ %) ، وتمثلت تفعيلاته في ثلاثة تشكيلات ، التامة (فاعلن . ب .) ، والتي كانت قليلة الورود ، والثانية مخبونة ، والثالثة مشعثة ولعل الثقل الذي يوجد في تفعيلة (فاعلن) التامة ؛ لاعتمادها السبب الخفيف قبل الوتد[٥] ، هو المسبب الرئيس في جعل الشاعر يبتعد عنها ، ويكثر من التفعيلتين (المخبونة والمشعثة) طالبا للسرعة في الإيقاع ، تلك السرعة التي تتلاءم مع حال الانفعال التي تستعر في داخله ، ويحاول أن يعبر عنها بطريقة ما .

وأتى هذا الوزن مسايرا لنظام الأخفش بوساطة ضرب واحد هو الضرب الصحيح ومثاله قوله[٦] :

حين ولدت

ألفيت على مهدي قيدا

---

(١) ينظر / فن التقطيع الشعري والقافية : ١٦٤ .

(٢) ينظر / الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة : ١٣٧ – ١٣٨ .

(٣) التشعيث : علة غير لازمة تعمل على حذف أول أو ثاني الوتد المجموع ، ينظر / ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : ١٥ .

(٤) الترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، ينظر / م . ن : ١٤ .

(٥) ينظر / اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : ٦٢ .

(٦) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٢ ، وينظر / ٢٣ ، ٣٤ ، ٣٦١ .

ختموه بوشم الحرية

وعبارات تفسيرية

يا عبد العزى .. كنت عبدا !

****

وكبرت ولم يكبر قيدي

وهرمت ولم أترك مهدي

لكن لما تدعو المسؤولية

يطلب داعي الموت الردا

فأكون لوحدي الأضحيه

ويـأتي هـذا الـوزن مخالفـا لهـذا النظـام بضـرب واحـد أيضـا ، وهـو الضـرب المقطـوع المشعث (فعل) كقوله(١) :

ما معنى أن يملك لص

أعناق جميع الأشراف

ليس اللص شجاعا أبدا

لكن الأشراف تخاف

فالثعلب قد يبدو أسدا

في عين الأسد الخواف .

وقد يكـون سـبب خـروج هذا الـوزن علـى النظـام الـذي وضـعه الأخفـش هـو تقييـد القافيـة ، فالضـرب (فعـل) إذا أشـبعت حركتـه مـن لـدن القـارئ سيصـبح فعلـن وبهـذا لا يصبح ضربا جديدا ، ولكن الشاعر سكن القافية ليتخلص من أمر الإعراب ومؤاخذته عليه ، فأتى به على هذه الحال .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٠٧ ، وينظر / ٣٣٧ ، ٣٥٠ ، ٣٩٧ ، ٤٣٧ .

وتظهر في هذه القصيدة – وفي قصائد أخرى جاءت على هذا الوزن – تفعيلة في صورة (فاعل . ب ب) وهي تفعيلة ظهرت حديثا ، ورأت الناقدة والشاعرة نازك الملائكة أنها أول من بدأت في استعمال هذا التنويع الجديد ، وفي استعمال هذه التفعيلة في الشعر[١] ، وبعد أن تفشت هذه التفعيلة في كثير من قصائد الشعراء ، أصبح الذوق العام متقبلا لها على وزن المتدارك[٢] ، ولم تعد الأذن تشعر بأي كسر عروضي[٣] بسبب علاقة التداخل بين هذه التفعيلة (فاعل) وتفعيلة المتدارك المخبونة (فعلن)[٤] أما السبب في الإتيان بهذه التفعيلة في شعر المتدارك فلربما يكون رغبة في التخفيف من سرعة تدفق وزن المتدارك ونزقه ، أو لمجرد تغيير في إيقاع الشعر العمودي العربي .

وقد يجمع الشاعر في القصيدة الواحدة بين الضربين السابقين ، كقوله[٥] :

عباس وراء المتراس
يقظ ، منتبه ، حساس
منذ سنين الفتح .. يلمع سيفه
ويلمع شاربه أيضا ..
منتظرا .. محتضنا دفه !

إذ نجد الشاعر يجمع بين الضربين (فعل) المقطوع المشعث ، و(فعلن) الصحيح ، ولعل سبب ذلك الجمع راجع إلى قوافي القصيدة ، التي حرص الشاعر على تنويعها .

٤ – <u>الكامل :</u>

(١) ينظر / قضايا الشعر المعاصر : ١٣٤ – ١٣٥ .
(٢) ينظر / الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ١٠٨ .
(٣) ينظر / عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ٢٧٥ .
(٤) ينظر / الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ١٢١ .
(٥) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٥ .

سمي الكامل لتكامل حركاته ، وهي ثلاثون حركة[١] ، وقيل إن سبب التسمية هو أن اضربه أكثر من أضرب سائر الأوزان فليس بين الأوزان وزن له تسعة اضرب كالكامل[٢] ، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (متفاعلن) ست مرات في البيت الواحد ، وللكامل ثلاث أعاريض وتسعة أضرب[٣] :

العـــروض الأولـــى : تامـــة وأضـــربها ثلاثـــة : تـــام ومقطـــوع وآخـــر مضمر ، والعروض الثانية ، حذاء ولها ضربان : الأول أحذ غير مضمر ، والثاني : احذ مضمر ، والعروض الثالثة مجزوءة صحيحة ولها اربعة أضرب : الأول مرفل ، والثاني مذال ، والثالث صحيح والرابع مقطوع .

ويكون هذا الوزن من مجموعة الشاعر ما نسبته (٢,٩١%) وتمثل في تشكيلتين إحداهما : تامة (متفاعلن) والثانية مضمرة (متفاعلن) وتنقل إلى (مستفعلن) ، والتفعيلة الثانية تنتشر بصورة كبيرة في وزن الكامل ، مما يولد نوعا من الحيوية لتناسل إيقاع الرجز في سياق الكامل ، الأمر الذي يؤدي إلى حصول نوع من الالتباس في نسبة القصيدة إلى أي وزن منهما لكن العروضيين تمكنوا من التخلص من هذا الالتباس باشتراطهم وجود تفعيلة واحدة صحيحة من وزن الكامل لكي تكون القصيدة منه[٤] .

وجاء هذا الوزن في مجموعة الشاعر على خمسة اضرب هي :

١ - **الضرب الصحيح** : ومثاله قوله[٥] :

الله قال له : إذن

ستكون خلقا آخرا ..

---

(١) ينظر / الكافي في العروض والقوافي : ١٥١ .

(٢) ينظر / فن التقطيع الشعري والقافية : ٩٥ .

(٣) ينظر / كتاب العروض : ٨٦ – ٨٧ .

(٤) ينظر / فن التقطيع الشعري والقافية : ١٠٠ .

(٥) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٢٥ ، وينظر / ١٣١ ، ٣٠٣ ، ٣٠٥ ، ٤٢١ .

لك قوة مثل الصقور

وعزة مثل النسور

ورقة مثل الزهور

وهيأة مثل الورى

(كن)

أغمض النسر النبيل جناحه

وصحا

فأصبح شاعرا !

فجــاءت هــذه القصــيدة علــى الضــرب الصــحيح ، كمــا وأتــت بتشــكيلتين التامــة (متفاعلن) والمضمرة (متفاعلن) .

٢ -**الضرب المذال :** ومنه قوله(١) :

غفت الحرائق ..

أسبلت أجفانها سحب الدخان

الكل فان

لم يبق إلا وجه ربك ذي الجلالة واللجان

٣ -**الضرب المرفل :** ومنه قوله(٢) :

هذه البلاد سفينة

والضرب ريح

والطغاة هم الشراع

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٦٤ ، وينظر / ٨٣ ، ٨٤ ، ٣٠٥ .

(٢) م . ن : ٣٥٣ ، وينظر / ٨٤ ، ٣٥٢ ، ٣٨٩ .

والراكبون بكل ناحية مشاع

إن أذعنوا .. عطشوا وجاعوا

وإذا تصدوا للرياح

رمت بهم بحرا وما للبحر قاع

فنجد الشاعر يضيف سببا خفيفا ، واو الجماعة أو العين المشبعة بالضم في الضرب القصيدة كما وأتت القصيدة بتشكيلتين التامة والمضمرة .

٤- **الضرب الأحذ :** ومنه قوله(١) :

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر

مالي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا

عار علي السمع والبصر

وأنا بسيف الحرف انتحر

وأنا اللهيب .. وقادتي المطر

فمتى سأستعر ؟ !

ويجمع الشاعر في هذه القصيدة بين (الإضمار ، والحذذ) ، الأمر الذي ساعده في رفع مستوى التوتر الذي ينشأ بين وزن الكامل والقصائد التي تتسم بالاسترسال والحكائية والسلاسة هو الأمر الذي يعطيه القدرة على تشكيل قصائد طوال(٢) مع إمكانية

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٠ ، وينظر / ٨٤ ، ١٣١ .

(٢) ينظر / الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي: ٣٩ .

تقديم حكاية مختصرة مستغنية عن كثير من الجزئيات غير الضرورية ، بحيث تأتي لغته مكثفة إلى أبعد الحدود[1] .

٥- **الضرب المقطوع المضمر** : وجاء هذا النوع في قصيدة عمودية احتوتها المجموعة وكانت عروضها تامة صحيحة ومنها قوله[2] :

كم باسمنا نشب النزاع ولم يكن — رأي لنا بنشوبـه أو شان

وعدت علينا العاديات فليلنـا — ثوب الحداد وصبحنا الأكفان

والتزم الشاعر بهذا الضرب في أبيات القصيدة كلها والبالغة مائة وخمسة وعشرين بيتا .

(١) ينظر / دير الملاك ؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : ٢١ – ٢٢ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٥٠٥ ، وينظر / ٢٠٠ ، ٥٠٣ ، ٥٠٦ .

٥ – **الوافر :**

سمي الوافر وافراً لتوفر حركاته[١] ، وقيل لوفور أوتاد أجزائه[٢] ، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (مفاعلتن) ست مرات في الوزن الواحد وبهذا الوزن عروضان ، وثلاثة أضرب[٣] ، العروض الأولى : تامة مقطوفة[٤] ، (مفاعل) وضربها تام مقطوف مثلها ، والعروض الثانية : مجزوءة صحيحة ، وقد يدخلها العصب[٥] ولها ضربان : الأول : صحيح ، والثاني : معصوب .

وجاء هذا الوزن في مجموعة الشاعر بنسبة (١,٨٤%) ، وتمثل في تشكيلتين ، الأولى : تامة (مفاعلتن) ، والثانية : معصوبة ، وهذه التفعيلة تشكل النسبة الأكبر من حيث الحضور ، فتؤدي إلى حصول تقارب كبير بين وزني الوافر ومجزوء الهزج ، وبما يؤدي إلى إمكانية الخلط بين الوزنين ، وجعل المتلقي يقف أمام ظاهرة أطلق عليها تجوزا (التناص الإيقاعي) ، والذي يجعل من هذا الزحاف – العصب – عنصرا لتناسل إيقاعات متجانسة[٦] ، ويمكن نسبة هذا البيت إلى الوافر إذا ما وجدت تفعيلة واحدة على شكل (ب . ب ب .) وكذلك يفرق بينهما عن طريق (مفاعيلن) في الهزج ، والتي يمكن أن تصبح (مفاعيل)[٧] ، وهذه لا يمكن أن تأتي في الوافر .

أما في الشعر الحر ، فإنه لا يلتزم بعدد معين من التفعيلات في الشطر الواحد ، مما يؤدي إلى حدوث صعوبة في النسبة إلى وزن معين عن طريق الشطر الواحد

(١) ينظر / الكافي في العروض والقوافي : ١٤٠ .
(٢) ينظر / فن التقطيع الشعري والقافية : ٨٤ .
(٣) ينظر / كتاب العروض : ٨٠ – ٨١ .
(٤) القطف : إسقاط السبب الخفيف وإسكان ما قبله ، ينظر / ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : ١٥ .
(٥) العصب : تسكين الخامس المتحرك ، ينظر / م . ن : ١١ .
(٦) ينظر / اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : ٤٥ .
(٧) ينظر / فن التقطيع الشعري والقافية : ٨٩ .

، ويرى الباحث إن القصيدة الكاملة إذا احتوت على تفعيلة واحدة على شكل (ب . ب ب .) يمكن نسبتها إلى الوافر لا غير .

وجاء هذا الوزن في المجموعة على ضرب واحد ، هو الضرب المعصوب ومثاله قوله(1) :

جلسنا فوق سجادة
عليها صورة من حرب طروادة
هنا قصر
تزاحم زحمة الأقدام أوتاده
هنا دست
تربع فوقه طست
هنا تاج يلوذ بكعب إبريق
هنا جيش
يغطي الموقد المسجور أفراده

أتت القصيدة على الضرب المعصوب ، وتكونت من تشكيلتين الأولى تامة ، وهي نــادرة ، والتشــكيلة الثانيــة معصــوبة ، وغطــت هــذه التفعيلــة معظــم أجــزاء القصيدة .

(1) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٢٠ ، وينظر / ٢٦ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٤٢٢ ، ٤٤٢ .

٦- المتقارب :

سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها مع بعض ؛ لأنـه يصل بين كل وتدين سبب واحـد ، فتقـارب الأوتـاد كـان سـبب التسـمية[١] ، ويتكـون هـذا الـوزن مـن تكـرار تفعيلـة (فعولن) أربع مرات في كل شطر ، وللمتقارب عروضـان ، وستة أضـرب[٢] : العروض الأولى : صحيحة وقد يدخلها القبض[٣] والحذف ولها اربعة أضرب : صحيح ، ومقصور ، ومحذوف ، وأبتر[٤] ، والعروض الثانية مجزوءة محذوفة ولها ضربان : محذوف والثاني محذوف ومقطوع .

ويشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر ما نسبته (١,٧٥%) ويمثل في تشكيلتين الأولى : تامة (فعولن) وهي المهيمنة في المتن ، والثانية مقبوضة (فعولن) ولعل تقدم الوتد المجموع ، وتأخر السبب الخفيف جعلا تفعيلة (فعولن) من أكثر التفعيلات احترازا في استقبال التحويلات العروضية ، ولا سيما على صعيد حشو البيت[٥] .

وتتميز القصـائد التـي جـاءت علـى هـذا الـوزن ، بعدم التزام الشـاعر عند نظمها بضـرب محـدد إذ نجـده ينتقـل مـن ضـرب إلـى ضـرب آخـر فـي القصـيدة الواحـدة كقوله[٦] :

أجل إنني انحني

---

(١) ينظر / الكافي في العروض والقوافي : ٢٣٣ .
(٢) ينظر / كتاب العروض : ١٥٠ – ١٥١ .
(٣) القبض : حذف الخامس الساكن ، ينظر / ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : ١١ .
(٤) البتـر : علـة مزدوجـة تتـألف مـن الحـذف والقطـع معـاً ، ينظـر / فـن التقطيـع الشـعري والقافية : ٢٠٩ .
(٥) ينظر / الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي : ٤١ .
(٦) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٩ ، وينظر / ٢٦ ، ٤١ ، ٤٥ .

فاشهدوا ذلتي الباسله

فلا تنحني الشمس

إلا لتبلغ قلب السماء

ولا تنحني السنبله

إذا لم تكن مثقله

ولكنها ساعة الانحناء

تواري بذور البقاء

فتخفي برحم الثرى

ثورة .. مقبله !

فنجد الشاعر ينتقل من الضرب المحذوف (فعل) في الشطر الأول والثالث والرابع والسابع إلى الضرب المقصور (فعول) في الأشطر المتبقية ، ومثاله أيضاً قوله[1] :

قفوا حول بيروت

صلوا على روحها واندبوها

وشدوا اللحى وانتفوها

لكي لا تثيروا الشكوك

وسلوا سيوف السباب لمن قيدوها

ومن ضاجعوها ؟ !

ومن احرقوها

فينتقل الشاعر من الضرب الصحيح (فعولن) إلى الضرب المقصور ، وقد يكون تنوع القافية المسبب الأكبر في اختلاف مقاييس الأضرب .

<u>٧ - البسيط :</u>

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤١ ، وينظر / ٢١٧ ، ٣٦٠ .

سمي البسيط بسيطاً ؛ لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فجعل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان ، فسمي لذلك بسيطاً[(١)] ، ويتكون هذا الوزن من ثمانية أجزاء هي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وله ثلاث أعاريض وستة أضرب[(٢)] ، العروض الأولى مخبونة ولها ضربان الأول : مثلها ، والثاني : مقطوع ، والعروض الثانية صحيحة مجزوءة ، ولها ثلاثة أضرب : الأول : مثلها ، والثاني : مذال ، والثالث : مقطوع ، والعروض الثالثة : مجزوءة مقطوعة ، ولها ضرب واحد مثلها .

ويشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر ما نسبته (٠,٤١%) فهو لم يرد إلا في قصيدتين فقط ، الأولى : مقطوعة تناص فيها الشاعر مع بيتين من قصيدة للشاعر (صفي الدين الحلي)[(٣)] لكن الشاعر (أحمد مطر) كسر مضمونها بإضافة بعض الكلمات إليها فضلا عن تغيير بعضها ، بحيث جعلها تتحول من قصيدة فخر إلى قصيدة تصف الذل والانحطاط اللذين أصابا الدول العربية ، والبيتان هما[(٤)] :

سلوا بيوت الغواني عن مخازينا   واستشهدوا الغرب هل خاب الرجا فينا ؟
سود صنائعنا ، بيض بيارقنا   خضر موائدنا حمر ليالينـــا

فجاءت هذه القصيدة بتشكيلتين الأولى : تامة : (مستفعلن ، فاعلن) وأما الثانية فقد جاءت مخبونة وهي الخاصة بتفعيلة (مستفعلن) ، والثانية جاءت (مخبونة) أيضا

---

(١) ينظر / الكافي في العروض والقوافي : ١٢٦ .
(٢) ينظر / كتاب العروض : ٧٠ – ٧١ ، والعروض تهذيبه وإعادة تدوينه : ٢٠٥ – ٢٠٦ .
(٣) ينظر / ديوان صفي الدين الحلي : ٢٠ .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٥٧ .

(فعلن) وهي ما تخص تفعيلة (فعولن) وجاءت العروض مخبونة ، لكنها في الشطر أتت مقطوعة بسبب (التصريع) والذي يعمد الشاعر فيه إلى مساواة العروض بالضرب .

وأما القصيدة الثانية التي جاءت على هذا الوزن ، فمنها قوله[١] :

نار بجوف الحشا في دمعتي سائلة

تنشال من مقلتي مذهولة سائلة

هل في الدنا دولة ... رغم الغنى سائلة

جاوببها : دولتي ما دام فيها مال

يستفه حاكم عن كل خير مال

آلامنا أنبتت في يأسه الآمال

لكنما رحلنا أمسى به أوحل

يبيع أو يشتري فينا ... مضى أوحل .

جاءت هذه القصيدة في تشكيلتين ، الأولى : تامة ، وقد غطت تفعيلات القصيدة الخاصة بالحشو جميعها ، والثانية : كانت مخبونة ، كان عدد تفعيلاتها أربع فقط .

وأما أضرب القصيدة فقد جاءت على ثلاثة أنواع ، هي :

١ -الضرب الصحيح (فاعلن) وأتى في الاشطر الثلاث الأولى .

٢ -الضرب المذال (فاعلان) ، وأتى في الاشطر : الثالث ، الرابع ، الخامس .

٣ -الضرب المقطوع (فاعل) وأتى في الاشطر المتبقية .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٣٧ .

* القافية :

القافية في اللغة : « من قفاه واقتفاه : تبعه واقتفى أثره »[١] وسميت بالقافية في الشعر ؛ لأن الشاعر يقفوها ، أي يتبعها ، فتكون قافية بمعنى مقفوة [٢].

والقافية في الاصطلاح : « أصوات عدة تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة »[٣] وتكرارها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية ؛ فهي تكون بمثابة الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد ، الذي يطرق الآذان في مراحل زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يدعى الوزن[٤] .

والقافية ركن أساسي من أركان العروض العربي[٥] لما تملكه من مقاييس ؛ أهمها المقياس الجمالي الخاص برعاية التناسب في الصوت[٦] ورعاية الانسجام بتوثيقها لصوت الروي الذي تبنى عليه الأبيات و الأشطر[٧] .

والشعر لا يرتقي على مراتب الجودة والكمال ، ولن يغذي ذلك الإحساس بالبهجة ، ما لم يلتئم ويترابط عن طريق تلك النقرة الصوتية ، والتي لولاها لظل الشعر عديم

---

(١) لسان العرب : مادة (قفا) .

(٢) ينظر / معجم النقد العربي القديم : ١٧٠ .

(٣) لغة الشعر العربي الحديث : ١٦٦ ، وينظر / اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث مع المعاصرة) : ١٧٩ .

(٤) ينظر / موسيقى الشعر : ٢٤٦ .

(٥) ينظر / حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي : ١١ .

(٦) ينظر / تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : ٤٣ ، ونظرية الأدب : ٢٠٨ .

(٧) ينظر / رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق : ٣٨٨ .

التماسك ، ولظل مندفعا بلا نظام وكأنه وهم رتيب لا نهاية له(١) ، وهي أيضا ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، بل هي عامل مستقل ، وصورة تضاف إلى غيرها ، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلا في علاقتها بالمعنى(٢) ؛ لأنها ختام السيل النغمي المتدفق ، الذي يقف عند المعاني مع أمواج النغم المتدفقة من التفعيلات ، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في « تثبيت المعنى البيت ، وتنشأ عنها أيضا لذة موسيقية خاصة »(٣) .

غير إن هذا العرش الذي تعتليه القافية قديما ن قد تعرض لهزة عنيفة بفعل ثورة الشعر العربي الحديث ، أو ما يسمى (بالشعر الحر) إذ دعا قسم من الشعراء المحدثين على الاستغناء عن القافية الموحدة ، بدعوى إنها تحد من حرية الشاعر في التعبير عما يجول في خاطره(٤) ، وأثرها في اضفاء لون رتيب يمل منه المتلقي ، فضلا عما تثيره في نفسه من شعور بتكلف الشاعر في تصيد المفردات من أجل قوافيه(٥) .

وعلى الرغم من ذلك فإن حركة الشعر الحر لم تستطع أن تستغني عن القافية حتى وإن استغنت عن القافية الموحدة(٦) ؛ لأن القافية « ظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرة ، وتساعد على تماسكها »(٧) كما تشكل علامة دالة على نهايات الأشطر المعروفة بعدم توازنها في الطول من شطر إلى آخر(٨) ؛ لذلك فقد تصاعدت الدعوات إلى الالتزام بالقافية حتى من لدن المنظر الأول للشعر الحر ، وأقصد الناقدة نازك

(١) ينظر / الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٤٥ .
(٢) ينظر / بنية اللغة الشعرية : ٧٤ .
(٣) القافية ودورها في التوجيه الشعري : ١٧٨ .
(٤) ينظر / القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : ٨٦ .
(٥) ينظر / شظايا ورماد (المقدمة) : ١٢ – ١٣ .
(٦) ينظر / دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : ٣٣١ .
(٧) موسيقى الشعر العربي : ١١٩ .
(٨) ينظر / الموت في شعر السياب ونازك الملائكة (دراسة مقارنة) : ١٩١ .

الملائكـة ، التـي دعـت إلـى الالتـزام بهـا ، وعـدتها فاصـلة قويـة وواضـحة بـين الأشـطر ، ومطلب سايكولوجي فني ملح لا يمكن الاستغناء عنه من لدن أي شاعر [١] .

ومثلمـا اختلـف النقـاد فـي أهميـة القافيـة فقد اختلفوا أيضـا فـي حدها والضـابط فـي تحديد القافيـة مـا ذهـب إليـه الخليـل بـن أحمـد الفراهيـدي « أنهـا آخـر حـرف فـي البيـت إلـى أول ساكن يليـه مـن قبلـه مـع حركـة الحـرف الـذي قبـل السـاكن »[٢] ، وهـذا التعريـف يجعـل القافيـة غيـر محـددة الطـول ، الأمـر الـذي دعـا بعـض النقـاد إلـى اسـتعمال اقـل عـدد مـن الأصوات في تحديدها ، وأقل ما يمكن تكراره هو حرف الروي ، والذي إذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية[٣] .

وعلـى الـرغم ممـا قيـل عـن تعنـت القافيـة ، نجـد الشـاعر (احمـد مطـر) يلتـزم بهـا التزاماً تاماً ، وبنعى على الذين يعدونها قيداً ، ولاسيما إذا كانت القافيـة عفويـة غيـر متكلفـة إذ نجده يقـول « إنـي اذهـب إلـى ضـرورة الاستفادة من القافيـة كلمـا أمكـن ذلـك ؛ لأن الـوزن والقافيـة العضـوية ليسـا قيـدين – كمـا يحلـو للبعض وصـفهما – بـل همـا وسـيلتان لمضـاعفة زخم القصيدة ، وإثراء الصلة بين الشاعر والمتلقي »[٤] .

وأتت القافية في مجموعة الشاعر بثلاثة أنواع هي :

أ – القافية المتكررة :

ويعتمـد الشـاعر فـي هـذا النـوع إلـى إعـادة القافيـة نفسـها فـي نهايـة أشـطر القصـيدة كلهـا ويشـكل هـذا النـوع مـن مجموعـة الشـاعر مـا نسـبته (٦٠ / ٦٥%) ومـن أمثلـة هـذا النوع [٥]:

أنا عصفور ... وشأني

(١) ينظر / سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : ٦٣ – ٦٤ .

(٢) العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده : ١ / ١٥١ .

(٣) ينظر / موسيقى الشعر : ٢٤٦ – ٢٤٧ .

(٤) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر : ٣٢٠ .

(٥) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٠٤ ، وينظر / ٥٢ ، ٨٦ ، ٩١ ، ١١٥ ، ١٧٢ ، ٣٠٥ .

أن أغني وأطير

من ترى يحبس فمي

وفضاء اللحن أقلامي

وأوراقي الأثير ؟ !

ب- القافية المزدوجة :

ويعمد الشاعر إلى الجمع بين قافيتين في القصيدة ؛ لإعطاء نفسه بعض الحرية في النظم ، وفي إطالة القصيدة ، وشكلت هذه القافية ما نسبته (٢٨/٤٥%) من مجموعة الشاعر ، ومن أمثلتها قوله(١) :

قالت الأنسام : كلا .. لم تجنا

أنتما نصفاكما شكلا ومعنى

وكلا النصفين للآخر حنا

إنما لم تدركا سر المصير

شاعر كان هنا يوما فغنى

ثم أردته رصاصات الخفير

رفرف اللحن مع الروح

وذابت قطرات الدم في مجرى الغدير

ج- القافية المتعددة :

وشكلت هذه القافية ما نسبته (٥,٩٤%) في مجموعة الشاعر ويكثر الشاعر من هذا النوع في القصائد الطويلة التي يسترسل في نظمها أو في القصائد التي تتكون من مقاطع عدة ويأتي الشاعر بهذا النوع من القوافي من أجل إكساب أو إعطاء القصيدة

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٨١ ، وينظر / ٩٧ ، ١٢٧ ، ١٦٨ ، ٢١٨ ، ٢٩٥ ، ٣١٧ ، ٣٦١ .

إيقاعات مختلفة ، تمتع المتلقي بجمالها ، وتبعده عن أي شعور بالملل قد يكتشفه عند قراءتها[١] ، ومن أمثلة هذا النوع قوله[٢] :

قادتنا أنصاب

أشرفهم نصاب !

في حربهم نصاب

ومالنا نصاب

لو فرقوا الأسلاب والرواتب

نموت والسلام

وقادة السلام – عليهم السلام –

وواجب الواعظ قول الواجب

[....]

وواعظ المزاد

يغلب شهرزاد

فإن غير الزاد

بالكذب يستزاد

إن لم يشر لنصب ذي المناصب

نجد القافية في هذه القصيدة قد تعددت أكثر من مرة ، لكن الشاعر تعمد تكرار قافية المقطع الأول ، المتمثلة بصوت الباء ، بعد كل عدد معين من الأشطر ، لعمل نوع من الترابط بين أجزائها وقوافيها المختلفة .

وأما أصوات الروي ، ونقصد بالروي : « ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات في القصيدة الواحدة »[١] ، إذا كانت هذه القصيدة عمودية ويمكن الاستغناء عن هذا الصوت

(١) ينظر / الأصول في اللغة : ١٦٤ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٥٦ ، وينظر / ٢٩ ، ٥٧ ، ٨٠ ، ١٤٢ ، ٢٠٣ .

، وقد يؤتى به في الشعر الحر ، ولكن الشاعر غير ملتزم بتكراره هو بعينه ، بل له الحرية في تكراره أو تنويعه .

والشاعر (أحمد مطر) يلتزم بذكر هذا الصوت في قصائده كلها التي تضمنتها المجموعة ، سواء أكانت القصيدة تنتهي بقافية متكررة أو مزدوجة أم متعددة ، ولكنه يكثر من الإتيان ببعض الأصوات كروي في المجموعة ، ومنها صوت (النون) الذي تكرر ثماني وتسعين مرة ، وصوت الراء الذي تكرر سبعا وتسعين مرة وصوت الميم الذي تكرر أربعا وثمانين مرة ، وقدساير الشاعر في هذا الصوت ما استحسنه العروضيون ، في عدم مجيء هذا الصوت رويا ، وهو جزء من ضمير ، وتكرر صوت اللام ثلاثا وستين مرة ، وتكرر صوت الباء تسعا وخمسين مرة ، وتكرر صوت الدال ثلاثا وأربعين مرة ، ولا تعزى كثرة الشيوع في هذه الأصوات وقلتها إلى ثقل أو خفة فيها ، بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات – كلمات اللغة العربية[٢] ، وجاءت بعض الأصوات وهي متوسطة الشيوع ، وهي صوت التاء الذي تكرر إحدى وثلاثين مرة ، وصوت الهمزة الذي تكرر ثلاثين مرة ، وتكرر صوت الياء سبعا وعشرين مرة ، وتكرر صوت العين ثماني وعشرين مرة ، وتكرر صوت الفاء أربعا وعشرين مرة ، وتكرر صوت القاف إحدى وعشرين مرة ، وتكرر صوت الكاف ست عشرة مرة ، وتكرر السين خمس عشرة مرة ، وتكرر الحاء ثلاث عشرة مرة ، وتكرر صوت الطاء ثماني مرات .

وقلّت بعض الأصوات في ورودها إلى حد الندرة ، ومنها صوت الشين الذي تكرر أربع مرات ، وصوت الواو الذي تكرر ثلاث مرات وكذلك صوت الثاء ، وتكرر صوت الجيم مرتين ، وصوت الصاد الذي جاء هو وصوت الزاي مرة واحدة ، وخلت المجموعة من أصوات (الخاء ، الذال ، الظاء ، والغين) .

(١) فن التقطيع الشعري والقافية : ٢٣٥ .

(٢) ينظر / موسيقى الشعر : ٢٤٨ .

وإذا كـان الشـاعر قد سـاير الشـعراء العـرب القـدماء فـي اسـتعمال أصـوات الـروي والالتـزام بهـا ، فقد خـالفهم فـي نسـبة ورود هـذه الأصـوات مـن حيـث التقييـد والإطـلاق ، فالمعروف عن الشـعر العربـي أن القافيـة المطلقـة تشكل منـه مـا نسبته (٩٠%) ، ويـأتي البـاقي علـى القافيـة المطلقـة ، ويسـاوي (١٠ %)[1] ، لكـن الشـاعر خـالف هـذه النسـبة فشـكلت القافيـة المقيـدة (٥٨,٠٨%) مـن المجموعـة وقـد يكـون لـلأوزان التـي اسـتعملها الشاعر أثر كبير في زيادتها ، ولا سيما أنها تكثر في أوزان (الرمل ، الطويل ، الرجز ، المتقـارب ، والسريع)[2] ، فـلا غرابـة فـي كثرتهـا إذا علمنـا أن الأوزان (الرمـل ، الرجـز ، المتقارب) تشكل مـا نسبته (٦٣ / ٧٨%) من مجموعـة الشـاعر ، ومن أمثلـة هذا النـوع قولـه[3] :

ساعة الرمل بلاد
لا تحب الاستلاب
كلما أفرغها الوقت من الروح
استعادت روحها
.. بالانقلاب !

فـي حين شكلت القافيـة المطلقـة مـا نسبتـه (٩١ ، ٢١%) من المجموعـة ، ومن أمثلـة هذا النوع قولـه[4] :

ماذا نفيد إذا استقلت أرضنا واحتلت الأرواح والأبدان
ستعود أوطاني إلى أوطانها إن عاد إنسانا بها الإنسان

*** التكرار**

---

(١) ينظر / موسيقى الشعر : ٢٦٠ .
(٢) ينظر / م . ن : ٢٦٠ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٩٣ ، وينظر / ٧١ ، ٨٦ ، ١٣٠ ، ١٦٠ ، ٣٠٢ .
(٤) م . ن : ٥١٢ ، وينظر / ١٤٦ ، ١٧٣ ، ١٨٧ ، ٢٩١ ، ٢٩٧ ، ٣١٢ ، ٣٤١ ، ٣٥٠ .

يعرف التكرار بأنـه « تناوب الألفاظ وأعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره »[١] ، من أجل الدلالة على المعنى والتأكيد على غرض من أغراض الكلام والمبالغة فيه[٢] ، مما يؤدي إلى تقرير المعنى وتأكيده في نفس المتلقي وتثبيتـه[٣] ، والتكرار احد الأضـواء اللاشعورية التـي يسلطها الشعر على أعماق الشـاعر فيضـيئها ، بحيث نطلـع عليهـا ، أو هـو جـزء مـن الهندسـة العاطفيـة للعبـارة ، يحـاول الشـاعر فيه أن ينظم كلماته لإقامة أساس عاطفي[٤] ، يعمل على إشـاعة الجـو الانفعـــالي وتكثيفـــه ، ويجعلـــه موحـــدا بـــين الشـــاعر والمتلقـــي[٥] ، بوســـاطة تلــك « النقــرات الإيقاعيــة المتناســقة ، التـــي تشـــيع فـــي القصـــيدة لمســـات عاطفيـــة ووجدانية »[٦]

وتنتشر ظـاهرة التكرار بصـورة كبيرة فـي النص الشعري الحديث لما يمتلكه من قدرة علـى إشـاعة جـو من الانسـجام الإيقـاعي والـدلالي[٧] ، ولمـا يضـفيه علـى الـنص مـن أبهـة وجمـال ورونـق وديباجـة ، تزيـد النص مائيـة وطـلاوة[٨] ، وكـذلك لسد النقص الحاصل فـي الإيقـاع ، عنـد الاسـتغناء عـن القافيـة وغيرهـا ؛ ولـذلك أصـبحت البنيـة التكراريـة تشـكل فـي هذه القصيدة نظاما خاصا داخل كيانها ، ويقوم على أسس نابعة من صميم تجربة الشـاعر

---

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٢٣٩ .
(٢) ينظر / لغتنا الجميلة : ١٦٣ .
(٣) ينظر / البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع) : ٢٤٩ .
(٤) ينظر / قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٣ .
(٥) ينظر / خصائص الأسلوب في شعر العباس بن الأحنف : ٤٧ .
(٦) لغة الشعر العراقي المعاصر : ١٨١ .
(٧) ينظر / التناص في شعر الرواد : ٨٠ .
(٨) ينظر / العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٢ / ٣ .

ومستوى عمقها وثرائها ، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يؤمن للتكرار اكبر فرصة ممكنة لتحقيق التغيير[١] .

ونظراً لما يتمتع به التكرار من لمحات جمالية وفنية ، ورغبة الشاعر في زيادة موسيقى شعره ، فقد انتشر التكرار بصورة كبيرة في المجموعة ولكنه جاء بأنواع عدة منها :

أ – **تكرار البداية :** وهو قيام الشاعر بتكرار اسم أو فعل أو حرف في بداية أكثر اشطر القصيدة ، ومن أمثلة تكراره للاسم قوله[٢] :

مخبر يسكن جنبي

مخبر يلهو بجيبي

مخبر يفحص عقلي

مخبر ينبش قلبي

مخبر يحرس جلدي

ويستمر الشاعر بتكرار هذه اللفظة – المخبر – خمس عشرة مرة وقد يكون سبب تكرار الشاعر لهذا الاسم ، ماله من رهبة في نفسه تولدت بوساطة تجاربه العديدة مع هذه الشخصية الخفية التي يشعر بوجودها لمراقبة تحركاته وأعماله أينما ذهب .

وكذلك يكثر الشاعر من تكرار الفعل في بداية الأشطر وهذا التكرار يعتمد ما تحمله لفظة الفعل من حركة أو صورة أو حدث يوحي بالتفاعل والصراع فضلا عن قابلية الأفعال في المزج بين الحدث والزمن في اللفظ ذاته[٣] ، ومن أمثلة تكرار الفعل في البداية ، قوله[٤] :

كبرت دائرة المأساة

---

(١) ينظر / القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية ألإيقاعية : ١٨١ – ١٨٢ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٩٢ .

(٣) ينظر / لغة الشعر العراقي المعاصر : ١٥٦ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٧٠ .

كبرت دائرة المأساة

كبرت ..

كبرت ..

حتى ضاقت !

قلمي تتبعه الممحاة

فنجد الشاعر يعمد إلى تكرار الفعل لتضخيم الحدث (المأساة) والتي حذفها الشاعر في الشطرين الثالث والرابع ، لجعل المتلقي يفكر ويتأمل ، وليضع تصوره المناسب لمقدار المأساة التي يعاني منها الشاعر ومثله المواطن العربي في وطنهما الكبير ، كما حاول الشاعر من خلال هذا التكرار ، ربط الحدث بالزمن عن طريق جعل التكرار يأخذ مساحة واسعة من النص ، ليؤكد أن مرحلة الظلم قد طالت كثيرا إلى درجة أن الأرض العربية قد ضاقت على أهلها ، بسبب الرقابة المفروضة عليهم .

ويعمل الشاعر في بعض المواقع على تكرار الحروف على اختلاف أنواعها سواء أكانت حروف استفهام أم حروف نفي أم حروف نداء .... ، ومن أمثلة هذا النوع قوله[(١)] :

وصفوا لي حاكما

لم يقترف ، منذ زمان

فتنة أو مذبحة

لم يكذب !

لم يخن

لم يطلق النار على من ذمه !

لم ينشر المال على من مدحه !

[...]

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٨٥ – ٣٨٦ .

ومأواه بسيط

مثل مأوى الطبقات الكادحة !

***

زرت مأواه البسيط البارحة

... وقرأت الفاتحة !

يكرر الشاعر حرف النفي والجزم (لم) في البداية ثلاث عشرة مرة ، لنفي الصفات السيئة عن الموصوف ، ثم يعمد وبنوع من المفارقة إلى إظهار الحقيقة التي شاهدها بعينيه إلى المتلقي وتصوير مقدار حياة الإنفاق والبذخ التي يعيش بها الحاكم وحاشيته ، بينما أفراد شعبه يعيشون حياة الكفاف والذل .

ب – التكرار اللفظي : وهو قيام الشاعر بإعادة لفظ بعينه في أثناء النص ؛ لإظهار اهتمامه بالمعنى وتوكيده ولإضافة مسحة جمالية داخل النص الشعري ، ومثاله قول الشاعر(١) :

أهل الضفة

أنتم روح الله

وأنتم موجز كل المخلوقات

أنتم أحياء أحياء

والناس جميعا أموات

لا تنتظروا منا أحدا

لا تثقوا في أحد منا أحدا

نجد الشاعر يعمل على تكرار ثلاثة ألفاظ ، هي : (أنتم ، أحياء ، أحد) ، من أجل التوكيد ، ولبيان اهتمامه بالمعنى ؛ إذ نجده في اللفظتين : الأولى والثانية ، يحاول

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٠٨ .

أن يؤكد سمة البطولة لأبناء الضفة الغربية في فلسطين والتأكيد على حياتهم في الدارين ؛ الدنيا لأنهم رفضوا الذل والهوان ، والآخرة إذا ما توجوا بالشهادة ، وأراد بتكرار اللفظة الثالثة ، تنبيه هؤلاء الأبطال بعدم الثقة بأي فرد عربي ؛ لأن الجميع – بنظره – فقدوا ماء الوجه لخضوعهم واستكانتهم لما يمليه الحاكم عليهم من دون أي اعتراض أو نقد .

<u>ج– تكرار النهاية :</u> ويقصد به قيام الشاعر بتكرار لفظة معينة في نهاية بعض اشطر القصيدة ، وكثيرا ما يكون هذا المكرر اسما ، وقد يكون سبب إكثار الشاعر من تكرار الاسم في النهاية ، إمكانية تسكين آخره عند الوقف[١] ، ومثاله قوله[٢] :

من فوق هامتي الغلط
وتحت رجلي الغلط
وعن يميني الغلط
وعن شمالي الغلط
ومن أمامي الغلط
ومن ورائي الغلط
في عالم من الغلط
يصبح منتهى الغلط
أن أستقيم في الوسط !

فيكثر الشاعر من تكرار لفظة (الغلط) في نهاية أكثر اشطر القصيدة ، لعمل نوع من المبالغة في مقدار انتشار الأخطاء في مجتمعه ، فكيف له أن يستقيم في هكذا مجتمع من دون أن تلحقه شائبة من شوائبه العديدة ؟

(١) ينظر / الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي : ١٨٦ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٦٦ .

<u>د – تكرار العبارة :</u> ويعمد الشاعر في هذا النوع إلى تكرار عبارة معينة يكررها مستقلة داخل النص ، وقد تكون الفائدة منها توجيه القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر[١] ، وقد يكون الغرض منها إكساب النص صيغة إيحائية على صعيد الصورة المقترحة[٢] ، ومثال هذا النوع قوله[٣] :

لم أنم

خفت

أن يسرق مني أمتي

كيد الأمم

* * *

لم أنم

خفت أن يستفرد الذئب

بقطعان الغنم !

»لم أنم

خفت أن تذرو رياح الليل

أكوام الرمم !

نمت ...

لما لم يعد يوجد ما أحرسه

إلا العدم

فنجد الشاعر في هذا النص ، وكأنه يوحي إلى المتلقي ، بأنه وصل إلى حد اليأس ، فلم يعد يستطيع أن يقدم شيئا إلى أبناء وطنه ؛ لأن كلامه وسكوته أصبحا سواء ، فاختار السكوت ؛ لأنه لم يعد هناك شيء يستحق العناء ، كما إنه سعى – من خلال

---

(١) ينظر / قضايا الشعر المعاصر : ٢٣٦ .

(٢) ينظر / الصورة الشعرية (سي دي) : ١٠٩ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤١٥ .

تكرار عبارة (لم انم) – إلى تحقيق نوع من الصدى اللفظي ، الذي يساعد على تقوية جرس الألفاظ ، عن طريق ترجيح اللفظة بأصواتها .

* التجنيس

ويدخل ضمن ضروب التكرار التجنيس ، والذي يعرف بأنه : اتفاق الحروف كليا أو جزئيا في الألفاظ بما يفيد تقوية النغم وتناسقه في البيت ، ويعاضد المعنى الذي قصد إليه

الشـاعر ، بمـا تثيـره مـن تصـورات موحيـة فـي مخيلـة المتلقـي[١] ، ويعمـل التجنـيس داخـل البيت ما تعمله القافية في نهايتها ، من إيقاع تطرب له الآذان ، وتستمتع به الأسماع[٢] لكنه يحقق هذا الإيقاع من كلمة لكلمة ، بينما تحققه القافية من بيت لبيت[٣] ، والجناس « من ألطف مجاري الكلام ، ومن محاسن مداخله »[٤] ؛ لما يمتلكه من قدرة في تقريب مدلولات اللفظ وصورته من جهة ، وبين الوزن الموضوع من جهة أخرى[٥] ، لذلك يطلب هذا الفن من الأديب « مهارة فنية وحاسة ذوقية ، تشير إلى قدرته وطاقته في تقوية جرس الألفاظ ، وتجعل ألفاظه ومعانيه أكثر جمالا ، وأعمق وقعا في آذان المتلقين »[٦] ولهذا الفن في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) ثلاثة أنواع هي :

أ – الجناس التام :

وحدَّه القدماء : بأن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفاً[٧] ، أي إن اللفظة تصلح لمعنيين مختلفين ، فالمعنى الذي تدل عليه هذه اللفظة بعينها تدل على المعنى الآخر من غير مخالفة بينهما[٨] ، ويعد هذا النوع من أعلى مراتب الجناس جمالا لما يحققه من اتفاق تام في صورة اللفظة وأصواتها ، وكذلك يعد أقل أنواع الجناس ورودا – سواء أكان لدى الشاعر (أحمد مطر) أم غيره – بسبب صعوبة الحصول عليه ولكون الشاعر الذي يكثر منه كثيرا ما يوصف شعره بالتكلف والصنعة ، ومثال هذا النوع قوله [١]:

وهد الحمل رحم الصبر

---

(١) ينظر / جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٢٨٤ .

(٢) ينظر / موسيقى الشعر : ٤٥ .

(٣) ينظر / بنية اللغة الشعرية : ٨٢ .

(٤) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل : ٣٧٢ .

(٥) ينظر / المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٢٣٤ .

(٦) لغة الشعر عند السيد حيدر الحلي : ٤٦ .

(٧) ينظر / المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ١ / ٣٤٢ .

(٨) ينظر / كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل : ٣٧٢ .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٨ ، وينظر / ١٧٤ ، ٢٤١ ، ٣٦٥ ، ٤٢٥ .

حتى لم يطق صبرا
فأنجب صبرنا صبرا
وعبد الذات
لم يرجع لنا من أرضنا شبرا
ولم يضمن لقتلانا بها قبرا
ولم يلق العدا في البحر
بل ألقى دمانا وامتطى البحرا
فسبحان الذي أسرى
بعبد الذات
من صبرا إلى مصرا
وما أسرى به للضفة الأخرى

فنجد الشاعر قد جانس بين لفظة صبرا الأولى : التي قصد بها « حبس النفس عن الجزع »[٢] والثانية التي هي اسم لمدينة لبنانية ، نفذت إسرائيل بها ، إحدى مجازرها الدموية ، ضد المدنيين العزل .

<u>ب – الجناس الناقص</u> : وهذا النوع من الجناس ، يختلف فيه اللفظان في أمر واحد من الأمور التي قام عليهما الجناس التام ، ويتفقان في سائرها[١] ، والغرض من الإتيان بهذا النوع ، التركيز على الجانب النغمي والصوتي[٢] ، إذ إنه « يحقق للشاعر إنجازا إيقاعيا يستلذ به المتلقي »[٣] ، ومثاله[٤] :

(٢) لسان العرب : مادة (صبر) .

(١) ينظر / البلاغة والتطبيق : ٤٥١ .
(٢) ينظر / خصائص الأسلوب في شعر العباس بن الأحنف : ٥٦ .
(٣) لغة شعر ديوان الهذليين : ٢٠٣ .

قطعوا الزهرة

قالت

من ورائي برعم سوف يثور

قطعوا البرعم

قالت

غيره ينبض من رحم الجذور

قلعوا الجذر من التربة

قالت

إنني من أجل هذا اليوم

خبأت البذور

لقد جانس الشاعر بين (الجذور ، والبذور) باختلاف حرف واحد بين اللفظتين المتجانستين ، ويظهر في النص جليا مقدار الإيقاع الموسيقي الناتج عن طريق التماثل الصرفي والعروضي في اللفظتين .

ج- الجناس الاشتقاقي : وهو الذي تتفق فيه اللفظتان بعض الاتفاق في حروفهما الأصلية ، وفي اصل المعنى الذي انحدرتا منه ، كأن تشتق احداهما من الأخرى[1] ، وهذا النوع من أكثر أنواع الجناس حضورا في المجموعة ، ويتميز بأنه يعطي إيقاعا شعريا يقل عن الإيقاع الذي يوفره النوعان السابقان ؛ لقلة الأصوات المكررة بين اللفظتين ، ومن أمثلته قوله[2] :

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٣٧ ، وينظر / ٢٤ ، ٦٣ ، ٩٨ ، ٢١٨ ، ٢٧٨ ، ٣٦٩ .

(١) ينظر / الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) : ٥٤٢ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٧٧ ، وينظر / ١٣٦ ، ١٤٨ ، ٣٧٦ ، ٥٠٥ .

فراشة هامت بضوء شمعة

فحلقت تغازل الضرام

قالت لها الانسام

(قبلك كم هائمة ... أودى بها الهيام !

خذي يدي وابتعدي

لن تجدي سوى الردى في دورة الختام)

فوقـــع الجنـــاس بـــين (هائمـــة – هيـــام) إذ أنهمـــا تشـــتقان مـــن الجـــذر نفسه .

لقد أكثـر الشـاعر مـن الجنـاس بأنواعـه المختلفـة ، وإن طغـى النـوع الثالـث علـى سـابقيه ، وهـذا الأمـر تقصـده الشـاعر لخدمـة المعنـى ، ولإبعـاد أشـعاره عـن وصـمة التكلـــف ، والصـــنعة اللتـــين لا تقـــدمان أيـــة خدمـــة لغرضـــه مـــن قـــول الشعر .

*** <u>التوازي</u>** :

يعد التـوازي مـن المفـاهيم التـي بـرزت بشـدة فـي العصـر الحـديث ، وعلـى الـرغم مـن وجـود مفـاهيم قديمـة قريبـة منـه كالتقسيم[(١)] ، إلا انَّ ابتكـار هـذا المفهـوم – فـي الدراسـات الحديثـة – يعـود إلـى (رومـان جاكبسـون) الـذي وضـع مبادئـه ، وجعلـه الطـابع المميـز

---

(١) التقسيم : هو تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان ، أو يستريح في أثناء الأداء التلقائي ، ينظر / المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٢٧٢ .

للشعر ، والمبدأ المؤسس للوظيفة الشعرية للغة[٢] ، وقبل التطرق إلى كيفية تكونه لا بد أن نشير إلى أن التوازي في أكثر تجلياته صورة أخرى من صور التكرار ، ولكن بأسلوب مختلف .

وينتج التوازي بوساطة الانسجام والتناسق بين البناء النحوي والصرفي ، والبناء العروضي ؛ أي أنه سلسلتان أو أكثر للنظام النحوي نفسه وكذلك الصرفي المصاحبين بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية ومعجمية – دلالية [٣]– ، ويعد التوازي عنصرا تأسيسيا وتنظيميا في آن واحد[٤] ؛ لما يحققه من تناظر وتناغم وتناسب ، وكذلك هو « حجة جمالية إقناعية »[٥] ؛ بسبب قدرته على تقوية الفكرة المطروحة في الشطر الأول ، عن طريق التكرار أو المغايرة ، الأمر الذي يخلق تأثيراً مباشراً في الأذن ، ويحقق الإقناع الذهني[٦] ، ويهيئ التوازي أيضا فرصة لتنامي النص ، من خلال إضافة عناصر جديدة قادرة على إنشاء تيار دلالي متدفق في ذهن المتلقي ، فتجعله قادرا على ملء الفراغات التي يخلفها النص فتحقق المتعة الجمالية المتوخاة ، والتي تنمي قدرة المتلقي على المواصلة في إنتاج الصياغة الدلالية[١] وللتوازي أنماط عديدة منها (التوازي النحوي والصرفي ، التوازي المتقابل ، التوازي الأحادي ، التوازي المزدوج ، والتوازي المقطعي ...)[٢] ، وعند النظر في المجموعة الكاملة للشاعر (أحمد مطر) نجده

(٢) ينظر / قضايا الشعرية : ١٠٨ .
(٣) ينظر / اللغة الشعرية ؛ دراسة في شعر حميد سعيد : ١١٧ .
(٤) ينظر / التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) : ١٥٠ .
(٥) م . ن : ١٥٢ .
(٦) ينظر / حوارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع : ٢٣١ .

(١) ينظر / الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي : ١٥٨ .
(٢) ينظر / التلقي والتأويل (دراسة نسقية) : ١٥٢ ، وأسلوبية البناء الشعري ؛ دراسة أسلوبية في شعر سامي مهدي : ١١٣ – ١١٤ .

يستعمل نوعين من أنواع التوازي ، وهما التوازي النحوي الصرفي ، والتوازي المتقابل ، وسنحاول في هذا الموقع دراسة كل نوع منهما على حدة .

أ - التــوازي النحــوي الصــرفي : وفــي هــذا النــوع مــن التــوازي ، تــأتي الأســطر المتواليــة ، وفــق صــورة نحويــة وصــرفية موحــدة ، ومــن أمثلــة هــذا النــوع قوله[٣] :

الأعاد ي

يتسلون بتطويع السكاكين

وتطبيع الميادين

وتقطيع بلاد ي

وسلاطين بلاد ي

يتسلون بتضيع الملايين

وتجويع المساكين

وتقطيع الأيادي

فنجد التوازي واضحا بين السطرين الثاني والسادس ، ويظهر أيضا بين السطر الثالث والرابع ، والسابع والثامن ، وهذه الأسطر المتوازية عكست نسقا موحدا من التركيب ؛ لما بين وحداتها من تماثل ناتج عن الصورة نفسها ، وهذا الأمر ساعد على كشف نسق عروضي موحد بين المتواليات المتوازية ، وساعد على تقوية الفكرة ، التي حاول الشاعر طرحها والتي تقول : بأن عدد الشعب وحاكمه الظالم ، وجهان لعملة واحدة ، همها القضاء على مظاهر الحياة كلها في البلاد العربية ، لكي تبقى هذه الأرض تعاني من تخلفها ، بما يحقق لهما مصالحهما الخاصة في السيطرة المباشرة على مقدراتها .

ومن أمثلة هذا النوع أيضا قوله[١] :

---

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ٥٠ ، وينظر / ١٩ ، ٢٢ ، ٤٣ ، ٦١ ، ٨١ .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٦٦ ، وينظر / ١٠٣ ، ١٣٧ ، ١٧٧ ، ٢٠٩ .

لا تهاجر

كل من حولك غادر

كل ما حولك غادر

لا تدع نفسك تدري بنواياك الدفينة

وعلى نفسك من نفسك حاذر

فنجد السطرين الثاني والثالث ، قد عكسا نسقا موحدا قام على بنية تركيبية موحدة ، الأمر الذي ساعد على تحقيق نسق عروضي موحد ، ولعل سبب قيام الشاعر بتكرار السطر الثاني مع تغيير طفيف – تغيير الاسم الموصول (من) الخاصة بالعاقل ، بالاسم الموصول (ما) الخاصة بغير العاقل – إيصال فكرة إلى المتلقي ، تقول : إن كل من حوله سيغدر به إذا ما وجد الفرصة لذلك ، وهذا الأمر يوجب عليه الحذر من كل شيء حوله عاقلا كان أم لا ؛ لأن الحاكم سيستعمل – من أجل الإيقاع به – الوسائل المختلفة كلها التي تحقق ذلك .

ب – التوازي المتقابل : ويتميز هذا النوع من التوازي بوجود تقابل دلالي بين عنصرين أو بين موقعين في الأسطر المتوازية[1] ومثال هذا النوع قوله[2]:

إن في النطق الندامة

إن في الصمت الندامة

أنت في الحالتين مشبوه

فتب من جنحة العيش كانسان

وعش مثل النعامة

(١) ينظر / اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : ١٢١ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٥٨ .

فنجد هنالك عنصرين (النطق والصمت) يشغلان المرتبة نفسها في التركيب ويحققان حالة من حالات التوازي المتقابل ، الذي استعمله الشاعر لنقل فكرة إلى المتلقي مفادها أن الساكنين في الوطن العربي جميعا ، تحت دائرة الشبهات ، سواء أكانوا مطالبين بحقوقهم ، أم كانوا ساكتين عنها ، فالجميع متهمون ومشبوهون في نظر الحاكم ، ومثال هذا النوع أيضا قوله[٣] :

أركض والموت على خفي

يد الردى على يدي

يد الردى قبالتي

يد الردى خلفي

تحولت خريطة الأرض إلى سيف

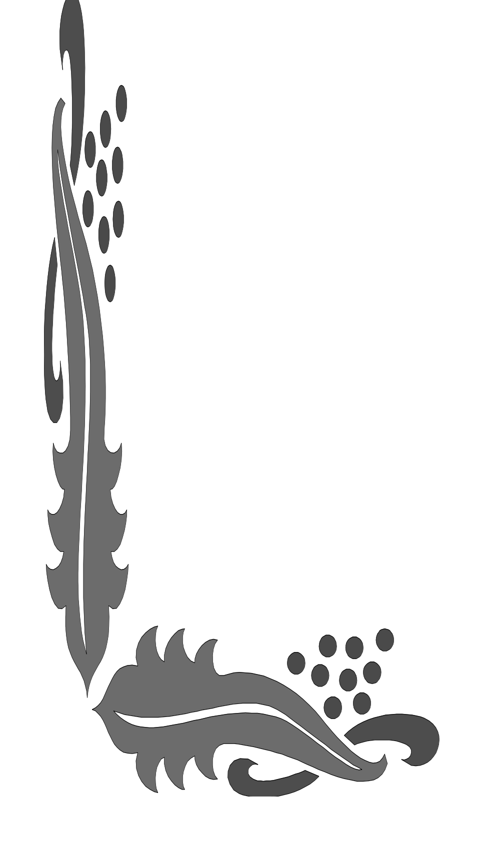
ملطخ .. بالدم والخوف !

فيأتي الشاعر بعنصرين (قبالتي ، خلفي) وهما يشغلان المرتبة نفسها في التركيب ، ويحققان حالة من حالات التوازي المتقابل الذي حاول الشاعر من خلاله توسيع الفضاء المكاني الذي ينتشر به الموت وهذا الفضاء في الحقيقة هو (الوطن العربي) .

(٣) م . ن : ٦٣ ، وينظر / ٣٤ ، ٤٢ ، ١٣٩ ، ١٥٠ ، ١٥٨ ، ٢٤٥ .

الفصل الرابع

الدلالــــة



- المدخل .
- التشبيه
- الاستعــارة.
- الكنــاية
- الرمـــز
- المفارقة
- التناص
- التورية

.

المدخل

الدلالة لغة : « من دل على شيء دلالة فاندل [....] والدلالة ما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه »[1] .

وفي الاصطلاح : « حصيلة مضمون الوحدات اللغوية المكونة للنص »[2] ، أو هي « اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى »[3] وبوساطة تواشج هذه اللفظة مع الألفاظ الأخرى يتكون المجال الدلالي الذي يتحدد عن طريق العلاقات بين دلالات الألفاظ في نظام النص ، فضلا عن ارتباطها بالسياق الخارجي في شكل من الأشكال[4] ، وبما إن الأديب هو المسؤول الأول عن اختيار الألفاظ والتراكيب ، أصبح بالإمكان قياس مقدار إبداعه الفني عن طريق النظر إلى الآفاق الجديدة التي كونها بوساطة ذلك الاختيار والتركيب[5] .

وأما على صعيد الكلمة « فإنها لا تحمل معها معناها المعجمي فقط ، بل هي تحمل هالة من المترادفات والمتجانسات »[6] وهذا الأمر هو الذي يجعلها في تطور دائم ، فكلما شعر المتحدث بابتذال أحد المعاني التي تحملها تلك الكلمة تركه وانتقل إلى معنى آخر[7] ، بوساطة هذا الأمر تظل اللغة محافظة على ديمومتها وتطورها المتجدد الدائم[1]

---

(١) لسان العرب : مادة (دل)
(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٩٣ .
(٣) علم الدلالة : ١٦٧ ، وينظر / جرس الألفاظ ودلالتها في البحث الدلالي والنقدي عند العرب : ٢٨٥ .
(٤) ينظر / خصائص الأسلوب في شعر العباس بن الأحنف : ٢٤٩ .
(٥) ينظر / التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن : ٦٩ ، وسيكولوجية الشعر ومقالات أخرى : ١٧ ، ووصف اللغة العربية دلالياً : ١٩٠ .
(٦) نظرية الأدب : ٢٢٥ .
(٧) ينظر / البخلاء : ٢١٤ .

، وتصبح قادرة على التعبير عما يختلج في نفس الأديب من مشاعر ، وما يضطرب فيها من هواجس لا تستطيع الألفاظ المعجمية المعهودة على النهوض بها ، ومن ثم النهوض بمعطيات هذا العالم الرحيب ، الذي تكون معطياته غير متناهية ، ويتعذر إدراكها بدقة ، أما لقصور هذه الألفاظ أو لكونها محدودة المعنى متناهية الدلالة ، ومن هنا كان الخروج باللفظ من الحقيقة إلى المجاز هو البديل الدلالي الأقرب الذي يحقق للشاعر مرامه[٢] ، وتجعله يتجه بكل قواه نحو ما يحقق له ذلك من خلال استعمال التشبيه والاستعارة والكناية والرمز والتورية وغيرها من العناصر التي تمكنه من توسيع نطاق الدلالة في الألفاظ ، فتتجاوز ما وضعت له ، إلى ما لم توضع له في الأساس[٣] .

وسيحاول الباحث في هذا الفصل دراسة أهم العناصر التي استعملها الشاعر (أحمد مطر) لتوسيع الفضاء الدلالي للكلمة أو العبارة ، داخل سياق القصيدة ، ومن أهم هذه العناصر (التشبيه ، الاستعارة ، الكناية ، الرمز ، المفارقة ، التناص ، والتورية) .

---

(١) ينظر / مقدمة لدراسة الصورة الفنية : ٣١ .

(٢) ينظر / المدخل لدراسة اللغة والأدب : ٤٠ .

(٣) ينظر / لغة الشعر العراقي المعاصر : ١٧ .

* التشبيــه

يعرف التشبيه بأنـه « صـفة الشـيء بمـا قاربـه وشـاكله مـن جهـة واحـدة أو جهـات كثيرة لا من جميع جهاتـه ؛ لأنـه لـو ناسبه مناسبة كلية لكن إياه »[1] ، أو هـو « الدلالـة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى من المعاني »[2] ، والتشبيه لـون من ألوان التعبير الإنساني الذي عرفته الأمم جميعا ، وامتاز في البيان العربي بأنـه بدايـة لكثير من الألـوان البلاغيـة ذات الصـيغة الفنيـة[3] ، ولـذلك فقد افتتن العرب بـه ، وغـالى نقـادهم فـي وصـفه وفـي الإعجـاب بمكانتـه « لمـا يمتلكـه مـن روعـة وجمـال ، وموقـع حسـن ، ولقدرتـه علـى إخراج الخفي من الجلي ، وإدنائـه البعيد من القريب ، ولزيادتـه المعـاني رفعة ووضوحا وإكسابها جمالا وفضلا »[4] ، فهو محاولـة بلاغية جادة تستعمل لصـقل الشكل ، وتطوير اللفظ ، وتقريب المعنى من الذهن ، بتجسيده حيا ، ومن ثم فهو ينقل اللفظ مـن صـورة إلـى صـورة اقـرب علـى النحـو الـذي يريـده المصـور ، فـإن أراد صـورة متناهيـة فـي الجمـال والأناقـة شبه الشـيء بمـا هو أرجـح منـه حسـنا ، وإن أراد صـورة متداعيـة في القبح والتفاهة شبه الشيء بما هو أكثر رداءة منه صفة[5] .

والصـورة التشبيهية جزء من العناصـر المكونـة للتجربـة الشعورية عند الأديب فهـي لمحـة من لمحات العمل الأدبي الفني ، تطـاوع رغبـة الفنـان فـي التعبير ، وتنتقل معه في نظرتــه الســريعة ، أو فـــي تأملـــه الطويـــل ، وتكـــون عونـــا لـــه فـــي كشـــف مكونـــات

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١ / ٢٨٦ ، وينظر / التبيان في البيان : ١١٩ .
(٢) شرح التلخيص في علوم البلاغة : ١٢٥ ، وينظر / رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق : ٢٩٠ .
(٣) ينظر / البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق : ٩٥ .
(٤) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع : ٢٤٧ .
(٥) ينظر / أصول البيان العربي (رؤية بلاغية معاصرة) : ٦٣ – ٦٤ .

صوره ، وتعمل على إيصالها إلى المتلقي بطريقة فنية خلابة[1] ، وأما أجمل التشبيهات وهي التي تتمازج فيها معطيات الواقع مع معطيات الخيال ، وهذا التمازج يساعد على إعطاء الصورة بعدها الجمالي والفني[2] ، ويجعلها أكثر قبولا لدى الطباع بوساطة جدتها وابتداعها ، وقوتها في التعبير وبروز الملامح[3] .

ولما يتمتع به هذا الفن من أهمية في تكوين الصورة ، وفي إغناء النص الشعري ؛ عن طريق توسيع الفضاء الدلالي ، سيعمل الباحث على دراسة بعض النصوص – التي ورد فيها التشبيه – من مجموعة الشاعر وإظهار بعض الأسباب التي دعت الشاعر إلى استعماله .

وأول هذه الأسباب التي دعت الشاعر إلى الإفادة من هذا العنصر ، محاولته إعطاء صورة لنفسه وعرضها أمام متلقيه ، وفي هذا النوع من التشبيه كثيرا ما يشبه الشاعر نفسه بصورة مجسدة واضحة ، لا يجد المتلقي صعوبة كبيرة في اكتشافها ؛ لأن هم الشاعر الأساس هو إيصال فكرة بأسلوب فني إلى أكبر شريحة من السامعين ، مع مراعاة الفوارق الثقافية التي يتمتعون بها ، ومن أمثلة ما تقدم قوله[4] :

ربَ سامحني ..
فقد أرهقت أقراني ملياَ
لم يدع طبعي سرورا ظاهرا فيهم
ولم يترك لهم سراَ خفياَ
إن طبعي مثل طبع الشوك ..
لا أعدو عن الوخز .. ولا أغدو طريَا
وأنا كالخنجر المحمي

---

(١) ينظر / جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) : ٩٤ .
(٢) ينظر / البناء الشعري عند الشريف الرضي : ١١٦ .
(٣) ينظر / حدائق السحر في دقائق الشعر : ١٣٨ ، وفنون الشعر في مجتمع الحمدانيين : ٧٢٥ .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٢٧ .

إذا ما أفتتح الجرح

أزيد الجرح كيا !

فالشاعر يشبه نفسه بـ (نبتة الشوك ، والخنجر المحمي) وهذا التشبيه المبتكر أراد الشاعر من خلاله أن يؤكد تمسكه بكل قضية تخص وطنه ، وسيعمل بكل ما يملكه من جهد أن يجعل هذه القضية متجددة غير قابلة للنسيان ، إلى أن تحل بصورة تخدم المواطن ، ولا سبيل له لتحقيق ذلك إلا شعره الذي يتميز بنقده اللاذع وجماله الفني .

ويستعمل الشاعر هذا الفن في بعض المواضع ليصور بوساطته الواقع الذي يعيشه العربي ، الذي كثيرا ما يشبهه بالليلة الداجية ، الشديدة الظلام ، كقوله(١) :

صار النهار ليلة داجية

من شدة الظلمة

صارت لا ترى طريقها الأحلام !

قلنا عسى أن يكتفي

لم يكتف النظام

فيشبه الشاعر (النهار) – الذي ربما يقصد به الواقع العربي – بالليلة الشديدة الظلمة ، بحيث أصبحت أحلامه في العيش الكريم لا ترى طريقها إلى النور ، لكثرة العراقيل في طريق من يحاول تحقيقها ، وعمد الشاعر في هذا النص على حذف أداة التشبيه لتمييز الصورة ، وتأكيدها ولجعلها تتمتع بالقوة التي تساعد على سرعة انطباعها في الذهن(٢) .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٠٧ .

(٢) ينظر / نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي : ٢٨٦ .

ومن التشبيهات الجميلة والمبتكرة عند (أحمد مطر) تشبيهه العرب بأسنان كلاب البادية ، التي تكون واجهة لكل ما يصيب صاحبها من نكبات وذلك في قوله[1] :

سواسية

نحن كأسنان كلاب البادية

يصفعنا التراب

رؤوسنا في كل حرب بادية

والزهو للأذناب

وبعضنا يسحق رأس بعضنا

كي تسمن الكلاب

فالشاعر أتى بهذا التشبيه للدلالة على عظم ما يتعرضون له من نكبات وظلم وألم ، وحروب وفتن ، على يد بعضهم لا لشيء ، يحقق لهم فائدة ، بل لخدمة الحكام ، الذين نعتهم الشاعر بالكلاب .

لقد استعمل الشاعر (أحمد مطر) التشبيه ، وإن لم يكثر منه بصورة مفرطة ، وتميزت أطراف هذا الفن بمجيئها مجسدة – في الأكثر – لا مجردة ، ولعل سبب ذلك ، رغبة الشاعر في الحصول على اكبر قدر من المنفعة لخدمة غرضه الأصلي المتمثل في التأثير في المتلقي وجعله ينجذب إلى شعره ، بوساطة ما يضيفه عليه من عناصر تزيد من جماله وروعته ، ومن هذه العناصر التشبيه .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٥٧ ، وينظر / ٥٣ ، ٦٠ ، ٤٢٧ ، ٤٣٣ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ .

* الاستعارة

الاستعارة « مجاز بلاغي فيه انتقال معنى مجرد إلى تعبير مجسد ، من غير التجاء إلى أدوات التشبيه أو المقارنة »[١] ، أو هي « استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي »[٢] ، ومن هنا يظهر الفارق بينها وبين التشبيه ، فالاستعارة تتكون من خلع صفة مختصة بشيء على شيء آخر ، بينما التشبيه يتضمن طرفين أحدهما يشابه الآخر ، فلا تداخل ولا تشابك ، بينما الاستعارة تقوم على الالتحام والتوحيد بين طرفيها ، حتى تمحى الحدود ، وتوحد الموجودات والماهيات ، فهي تطورية أكثر ، لأنها توحد بين الحدين توحيدا تاما ، بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر[٣] ، وبهذا تكون الاستعارة أكثر نضجا في العقل البشري ، فهي مرحلة راقية انتقل إليها التشبيه بفعل التقدم الحضاري ، وارتقاء الفكر الإنساني[٤] .

والاستعارة ضرورية في الشعر ، وهي الشيء الوحيد الذي لا يمكن للشاعر أن يتعلمه ؛ لأنها « إلهام غريزي يكشف عن عناصر الشبه بين الأشياء التي لا صلة بينها ، فيؤدي ذلك إلى إدراك شعوري أو بصر نافذ »[٥] ، ويكشف عن إيحائية جديدة في التعبير لا يحس بها السامع في الاستعمال الحقيقي[٦] ، والاستعارة صالحة في مختلف ضروب الكلام ، وتكثر بصفة خاصة عندما يرتقي فن الوصف الشعري إلى الذروة عند

(١) معجم مصطلحات الأدب : ٣١٥ ، وينظر / اللغة في الأدب الحديث : ٢٥٢ .

(٢) مصطلحات نقدية : ٣٦ ، وينظر / الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب : ١٩٦ .

(٣) ينظر / الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٢٤٧ ، والصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٦٧ .

(٤) ينظر / نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي : ٢٩٣ .

(٥) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٦١ .

(٦) ينظر / لغة الشعر بين جيلين : ٢١٠ .

الشاعر[١] لكونها طريقة مثلى لاستبطان الأفكار وتنقل تأثيراتها بما تخلفه من صور ورموز سواء أكانت العلاقة التي تخلقها بين المعاني علاقة مشتركة أم ضدية ، قريبة أم بعيدة ، ولكونها تضع الأشياء في علاقات حية جديدة تفيد شرح المعنى ، وتفعل في النفس ما لا تفعله الحقيقة ، وتفيد تأكيد المعنى والمبالغة فيه والإيجاز ، ثم أنها عنصر مهم من عناصر التوليد والتجديد[٢] ، ومن خصائصها أيضا « التزين والتجميل والاختصار والإيجاز ، فهي تعطي من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر »[٣] .

ويلجأ الشاعر (أحمد مطر) إلى الاستعارة – إذ تتجاوز في ورودها فن التشبيه – لما تملكه من قدرة على تحقيق المتعة والدهشة لدى المتلقي ولما لها من قدرة على توسيع دلالة العبارة ، من استعاراته الجميلة التي بدع خياله في صياغتها ، قوله[٤] :

اغسل (غسيل المخ)
وانس ما مضى
من قصص طوال
عن مجد غطفان
وعن بأس بني هلال
وعن سيوف أشرقت في حالك الليال
فشاب رأس الليل من أهوالها
وشابت الأهوال
ذلك تاريخ مضى

(١) ينظر / فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين : ٧١٧ .
(٢) ينظر / البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع) : ٣٦٥ .
(٣) فن الاستعارة : ٣٢٢ .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٠١ .

أحداثه كانت قضا

وأرضه كانت لظى

وأهله كانوا من الرجال

فأراد الشاعر في هذا المقطع من القصيدة ، دعوة العربي إلى ترك التغني بالأحجار التي صنعها من سبقه ، لكونهم – القدماء – كانوا من الرجال لا من أشباههم ، ثم يصف الشاعر تلك المرحلة ن بوساطة ثلاث استعارات أراد في الأولى (سيوف أشرقت) وصف السيف الذي كانوا يمتشقونه ، فاستعار له (شروق الشمس) في الليل الحالك ، ليصور للمتلقي لمعانه وشدة مضائه ، بحيث تمكنت من يحمله أن يرفع الظلام الذي كان يخيم على جزيرة العرب كما يعمها اليوم ، والاستعارة الثانية (الرأس الذي أصابه الشيب) وذلك على سبيل التشخيص[1] ، والاستعارة الثالثة استعارة الشيب للأهوال وهذه الاستعارة قائمة على التشخيص أيضا إذ استعار الشاعر إحدى الصفات الخاصة بالإنسان (الشيب) الذي يصيب الإنسان عند تقدمه بالعمر ومنحها للأهوال للمبالغة في شدتها .

ويكثر الشاعر (أحمد مطر) من التشخيص أي الاستعارة التي يضفي فيها صفات الكائن الحي على الموجودات أو المحسوسات كقوله الذي يصف فيه دوران المنية في البلاد – وهي جائعة ضامرة – بحثا عن روح وعن دم وعن شعور أي إنها تبحث عن فرد عربي يتمتع بالحياة – لا كل حياة بل الحياة التي يتمنى الشاعر أن يحصل عليها ذلك الفرد ، كقوله[2] :

إن المنايا في بلادي دائرة

---

(١) التشخيص : هو شمول الجمادات والمعنويات (الطبيعة والحيوانات) بالسمات الإنسانية من كلام وأفعال وأحاسيس فتبدو كأنها أشخاص حقيقية ، ينظر / معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٢٦ ، والتشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري (دراسة نقدية) : ١٣ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٩١ .

جائعة وضامرة

تبحث عن كسرة روح

عن دم ، عن أدمع

تبحث عن شعور

عندما تفشل في العثور

على حياة حية

تخرج في مظاهره

فيأمر الحاكم باغتيالها

.. بمقتضى الدستور !

حتى الردى يقتل عندما إذا

حاول أن يثور !

فيصور الشاعر مقدار الحركة التي سارت بها (المنية) للحصول على مبتغاها فلم تجده ، فتخرج في مظاهرة فيأمر الحاكم باغتيالها لخوفه من قيامها بإثارة الناس على حكمه .

وفي نص آخر يصور الشاعر الحزن الذي أصاب بيت الله (مكة المكرمة) بعد دخول الأمريكان إلى الأراضي السعودية في العقدين الماضيين ، وفي ذلك نجده يقول[1] :

وعلى رنة ناقوس الرزايا

فوق آبار الشقاء

لم يزل يرقد بيت الله

محزونا .. جريح الكبرياء

لم يزل مرتديا ثوب حداد

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٢٧ .

لم تزل تغسله منا دموع ودماء

فيضفي الشاعر على بيت الله صفات البشر من رقاد وشعور وجروح ؛ بسبب سيطرة (المسيحيين) عليه – والذين دل عليهم بالناقوس المستعمل في الكنيسة – وتحكمهم في الساكنين حوله ، ونجده أيضا يصف الحلة السوداء التي تغطي جدرانه ؛ بأنها حلة الحداد على من قتل من أبناء هذا الوطن على يد الحكام وأعوانهم، وعلى يد أمريكا وحلفائها .

لقد أكثر الشاعر (أحمد مطر) من استعمال الاستعارة ولاسيما الاستعارة القائمة على التشخيص[(١)] ، وذلك لجلب انتباه المتلقي ولجعله يبحث عن الدلالة الصحيحة للعبارة ، وعن المعنى الذي أراد الشاعر أن يوصله إليه بصورة غير مباشرة بوساطة موجودات أو محسوسات ، أضاف عليها بعض صفات الكائنات الحية .

*** الكنايـــة**

(١) ينظر / المجموعة الشعرية الكاملة : ٧٠ ، ١٨٨ ، ٢٣٤ ، ٣١٩ ، ٥٠٥ .

الكنايـة فن من الفنون التي من شأنها منح النصوص الشعرية غنى دلاليا ، عن طريق ما تحتويه من تكثيف للمعنى الذي تضمنه في طياتها ، لذلك عرفها الجرجاني بقوله : « هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكنه يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه »[١] ، وهي أيضا عدول عن التصريح بالمعنى إلى ما هو أجمل منه وأليق ؛ لخدمة أغراض تتصل بالأدب ورهافة الحس[٢] ، فالكناية ذات دلالتين تقوم كل منهما في إنتاج معنى أولي مباشر يمكن تشبيهه بالواجهة ، وآخر عميق ناتج عن فكرة اللزوم التي تحصل بعد التركيز في الغرض الذي يرمي إليه المتكلم[٣] ، أي إن وظيفتها تكمن في خلق صورة تؤثر في نفس المتلقي والمتذوق ، وهذا التأثير لا يحدث إذا كان الكلام مستعملا على التصريح[٤] ، ولهذا عدت الكناية أبلغ من التصريح ؛ لقدرتها على الإثبات والتوكيد ، وإيجاب الصفة للشيء ، بما هو شاهد في وجودها[٥] ، من السياق أي إنها تقدم للمتلقي تجربة الشاعر الأدبية بصورة غير مباشرة ، وبشكل مؤثر ، وبصياغة أدبية جميلة ، تتضافر فيها مكونات الصورة جميعها لتشكل في النهاية نسيجا لغويا يتم من خلاله نقل الفكرة المراد تبليغها[٦] .

---

(١) دلائل الإعجاز : ٦٦ ، وينظر / نقد الشعر : ١٥٧ ، ومفتاح العلوم : ٥١٢ ، وأنوار الربيع في أنواع البديع : ٥ / ٣٠٩ ،

(٢) ينظر / نظرية اللغة في النقد العربي : ٢٣٦ .

(٣) ينظر / الكناية في البلاغة العربية : ١١٣ .

(٤) ينظر / الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني : ٢٣٩ ، والكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ١٩ .

(٥) ينظر / الرمز الشعري عند الصوفية : ٥٠٤ .

(٦) ينظر / الكناية في البلاغة العربية : ٢٦٠ .

وبسبب ما تتمتع به الكناية من ذائقة فنية ، وقيمة بلاغية ، ولكونها من أقرب الفنون إلى الحياة اليومية وواقعها[١] ، فقد أفاد الشاعر منها ، وأتى بها في مواقع عدة ، ومن هذه المواقع قوله[٢] :

ترك اللص لنا ملحوظة

فوق الحصير

جاء فيها

لعن الله الأمير

لم يدع شيئا لنا نسرقه

... إلا الشخير

حاول الشاعر من خلال (فن الكناية) الذي تبلور عن طريق منظومة العلاقات التي كونت النص بجملته الإشارة إلى واقع الفقر الذي أصبح يعيشه العربي بسبب (أميره) الذي لم يترك له شيئا يحتفظ به ، وهذا الأمر – الفقر – سوف يظهر بسهولة للمتلقي ، إذا ما قام بتحليل مقولة الشخصية الرئيسة التي وردت في النص ؛ أي عبارة اللص التي تركها خلفه ، ومثال ما سبق أيضا ، قوله[٣] :

بيتنا كان عراء

والشبابيك هواء قارس

والسقف ماء

فشكونا أمرنا عند ولي الأمر

فاغتنم

ونادى الخبراء

(١) ينظر / اللغة الشعرية ؛ دراسة في شعر حميد سعيد : ٢٦١ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٧٧ .

(٣) م . ن : ٤٧٦ ، وينظر / ٧٠ / ٨١ ، ١١٤ ، ١٣٧ ، ٤٠٦ ، ٤٦٥ ، ٥٠٥ .

وجميع الوزراء

[....]

ثم بعد الأخذ والرَد

صباحا ومساء

أصدر الحاكم مرسوما

بإلغاء الشتاء !

تبرز في النص – بصورة غير مباشرة – كنايتان ؛ الأولى : حاول الشاعر من خلالها الإشارة إلى حجم الفقر الذي تعيشه أكثر الأسر العربية والثانية : حاول الشاعر عن طريقها ، أن يظهر كثرة القرارات التي يصدرها الحاكم ، لا من أجل تحقيق مصالح أفراد شعبه ، بل لتحقيق مصالحه الخاصة .

واستعمل الشاعر هذا الفن في بعض المواقع لتصوير مقدار الرقابة المفروضة ، والتي أصبحت السماء بسببها كمراصد للمراقبة ، والأرض كالكمائن التي تنصب للإطاحة به ، ومثال ذلك قوله(١) :

هل وطن هذا الذي

حاكمه مراهن وأهله رهائن

هل وطن هذا الذي

سماؤه مراصد وأرضه كمائن

هذا الذي

هواؤه الآهات والضغائن

هذا الذي

أضيق من حظيرة الدواجن

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٤٠ .

وقد نجد الشاعر يستعمل (فن الكناية) للتعبير عما يجول في خاطره ، وربما يتوقعه للمستقبل من عودة الحياة ، وزوال الظلام – الحاكم وأعوانه – عن هذه البقعة التي قصد الشاعر بها بلاد العرب ، كقوله[١] :

تندلع الأطيار في آفاقها

وتنذهل الأشجار عن أوراقها

وتحت وابل الشجر

يسقط يانع الثمر

– كم حجرا في هذه الساعة

– فيها وطن

– فيها منايا تحتضر

– فيها ظلام فارق الروح

– ... وصبح منتظر

لقد أفاد الشاعر من هذا الفن الجميل في تكوين معان خفية على المتلقي ، ولا يستطيع الوصول إليها ، إلا بوساطة دراسة النص ، ومحاولة الغوص وراء الألفاظ للوصول إلى دلالتها الحقيقية الخفية لا الظاهرة ، دلالتها التي قصدها الشاعر وحاول إيصالها إلى المتلقي ، وبهذا تساعد الكناية على تكوين تفاعل بين أطراف العملية الأدبية ، وهذا أهم ما يروم الشاعر تحقيقه من شعره .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٩٧ .

* الرمـز

الرمـز هـو : « علامـة تحيـل علـى الموضـوع ، نسـجله طبقـا لقـانون وهـو مثيـر تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء »[١] ، أو هو مثير بديل يستدعي لنفسه الاستجابة التي يستدعيها شيء آخر عند حضوره[٢] .

والفارق بين الرمز وبين غيره من الصور هو « أنه يتضمن طرفا واحدا يرمز إلى طرف محذوف ، بينما نجد في الصور الأخرى طرفين مثبتين يقومان على علاقات التشابه أو الإعارة أو التقارب أو التمثيل »[٣] .

وحدث في السابق خلط كبير فيما يخص التشابه الحاصل بين الكناية والرمز ، إذا أدخل الرمز في ركب الكناية[٤] ، أما في الوقت الحاضر فقد تغيرت هذه النظرية إذ عد بعض النقاد الكناية إحدى أشكال الرمز لاعتقادهم أن الرمز هو « الدال المباشر لما هو غائب بينما تتخذ الكناية وسائط إلى ذلك »[٥] ، ولعل خروج الرمز والكناية من نبع واحد « لا إرادة غير ظاهر المعنى ودلالة اللفظة الأولية عليه »[٦] هو السبب الرئيس في حدوث مثل هذا الاختلاف في تحديد أيهما الأصل ، ومن هو التابع ، ومن هو المتبوع ، ولكن هذا التشابه لا يعني أن يكون الرمز والكناية شيئا واحدا ، بل هنالك أمور عدة تساعد على تحديد كل فن منهما ، ومنها : أن التعبير الرمزي يكشف الدلالة ويحجبها ، وتتضام فيه الأطراف ، ويكشف عن جانب مفهوم وآخر يند عن الفهم ، كما

---

(١) معجم مصطلحات الأدب : ١٠١ – ١٠٢ .

(٢) ينظر / علم الدلالة : ١٢ ، وفن الشعر : ٢٣٨ ، والمعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٨٥ : ٩٧ .

(٣) القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي : ٢٠٥ ، وينظر / الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني : ٢٦ .

(٤) ينظر / نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي : ٢٩٩ .

(٥) الإسلام والأدب : ١٧٦ .

(٦) أصول البيان العربي (رؤية بلاغية معاصرة) : ١١٩ .

يكشـف عـن الكيفيـة التـي يسـتحوذ بهـا علـى الصـورة ، بحيـث يتغلغـل فـي الطـابع العينـي المحسوس لتلك الصـور ، ويعيد بناءها على نحو كلـي ليكسبها دلالـة الرمز ، وبين الكنايـة فـي طابعهـا الجزئـي وفـي إيقاعهـا التناسـب بـين المكنـى بـه والمكنـى عنـه ، وفـي تعبيرهـا الحســـي عـــن المعـــاني المجـــردة[1] ، وبهـــذا يكـــون الرمـــز أكثـــر كليـــة وشـــمولا من الكناية .

وتختلـف المصـادر الذاتيـة للرمـز بتنـوع رؤى الشـاعر ، وبـاختلاف تجاربـه ، فـبعض الرمـوز يسـتوحيها الشـاعر مـن الواقـع الحسـي بمظـاهره ومجالاتـه المختلفـة ومنهـا مـا يسـتمده مـن حياتـه الواقعيـة ، وروابطـه الإنسـانية[2] ، أي إن الرمـز يتولـد مـن خـلال الحالـة الذهنيـة أو السـايكولوجية التـي يكـون الشـاعر فيهـا ، ومقـدار تـأثره بـالواقع المحـيط ومقـدار ارتباطـه بهـذا الواقـع ومـن هنـا وجـب علـى المتلقـي أو الناقـد أن يراعـي – عنـد محاولتـه معالجـة رمـوز الشـاعر – تغيرات الدلالـة الرمزيـة للمفردة التـي يسـتعملها الشـاعر بإلحـاح ويجعلهـا بـارزة أشـد البروز من خلال السياق الذي تأتي فيه[3] .

والرمـز وسـيلة مـن وسـائل التعبيـر يسـتعمله الأديـب لبـث مـا فـي نفسـه مـن شـجا وألـم ويكشـف من خلالـه مـا تملكـه من ألم أو فرح ، لقدرتـه علـى احتضـان الطاقـة الإيحائيـة عن طريـق إسـقاط العناصـر الخارجيـة علـى الـذات ، كمـا يعـد أفضـل صـيغة ممكنـة للتعبيـر عـن حقيقـة مجهولـة نسـبيا ولا يمكـن أن توضـح أكثـر بوسـاطة أيـة وسـيلة أخـرى فيعـيش الرمـز ويبقـى حيـا عنـدما يكـون محمـلا بـالمعنى غنيـا بـه ، كمـا يمكـن أن يمـوت إذا وجـدت صـيغة أفضـل منـه للتعبيـر عـن مضـمونه[4] ؛ لأنـه حين يتغلغل بعيدا عن تخـوم القصـيدة بعيداً عـن نصـها المباشـر لا يكـون رمـزا ؛ لأن الرمـز هـو الـذي يتـيح للقـارئ أن يتأمـل شـيئا آخـر وراء

(١) ينظر / الرمز الشعري عند الصوفية : ٥٠٤ .

(٢) ينظر / الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ١٢٤ ، وحين ينكسر الغصن الذهبي بنيويـة أم طبولوجيا : ٩٥ ، والصورة الأدبية : ١٥٥ .

(٣) ينظر / أصول البيان العربي (رؤية بلاغية معاصرة) : ١٢٠ .

(٤) ينظر / الإبداع في الفن والعلم : ٨٣ .

النص ، فهو قبل كل شيء « معنى خفي وإيحاء ، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة ، أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستنشق عالما لا حدود له كذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر »[١] .

ونظراً لما يتمتع به هذا الفن من مميزات ، ولما يقدمه للنص من ثراء لغوي اعتمده الشاعر المعاصر بصورة كبيرة ، والشاعر (أحمد مطر) مثل الشعراء المعاصرين لجأ إلى الرمز ، محاولا من خلاله إيصال المتلقي إلى أعماق المعنى وتزويده بأعمق الدلالات وجاء الرمز لديه على نوعين هما :

١ – الرمز اللغوي :

ويقصد به « شحن بعض المفردات التي تمتلك تصورا متقاربا في مرحلة زمنية معينة بإيحاءات جديدة هي من ابتكار الشاعر الشخصي »[٢] ويميل الشاعر إلى استعمال هذه المفردات في نصوصه ليضفي على هذه النصوص نوعا من التماسك ، ويجعلها تتمتع بتكثيف أكبر[٣] ، ولجأ الشاعر (أحمد مطر) إلى استعمال هذا النوع من الرمز لكي يوصل المتلقي من خلاله إلى أعماق المعنى والذي كثيرا ما يكون واضحا وجليا للمتلقي بعد أن ينتهي من قراءة القصيدة قراءة واعية ؛ لأن رموزه تتميز بكونها أشبه بنص مائل أمام المتلقي ، سرعان ما تظهر معالمه للمتلقي بعد إزالة القشرة الشفافة التي تغطيه ومن أهم رموز الشاعر اللغوية رمز (النسور والدباب) والذي تكرر في أكثر من موقع في المجموعة ، ويشير الشعر بهذا الرمز إلى (أمريكا ، والاتحاد السوفيتي سابقا) ، كقوله[٤] :

في مقلب القمامة

---

(١) زمن الشعر : ١٦٠ .

(٢) اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد : ٢٨١ .

(٣) ينظر / الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : ٧٨٢ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ٧ ، وينظر / ٨٧ ، ١٠٩ .

رأيت جثة لها ملامح الإعراب

تجمعت من حولها (النسور والدباب)

وفوقها علامة

تقول : هذي جيفة

كانت تسمى سابقا ... كرامة

وأما سبب إعطاء هاتين الدولتين هذا الرمز ، فكان لدورهما وعملهما كعمل الحيوان المفترس في تمزيق أراضي الوطن العربي – الجثة – وسرقة ما يحتويه من خيرات وكنوز .

ومن الرموز اللغوية التي ألح الشاعر في استعمالها رمز (الكلب) ، الذي أطلقه الشاعر على كل شخص ينتمي إلى جهاز المخابرات ، الجهاز الذي يلاحقه أينما سار كقوله[1] :

يريدون مني بلوغ الحضاره

وكل الدروب إليها سدى

والخطى [كذا] مستعاره .

فما بيننا الف باب وباب

عليها كلاب الكلاب

تشم الظنون وتسمع صمت الإشاره

وتقطع وقت الفراغ بقطع الرقاب !

فكيف سأمضي لقصدي

وهم يطلقون الكلاب على درب

وهم يربطون الحجاره !

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٦ ، وينظر / ٨٨ ، ١٠٦ ، ٢٦٠ ، ٢٧٩ ، ٣٠٨ .

ويستعمل الشاعر عدداً كبيراً من الرموز اللغوية للإشارة إلى الحاكم العربي ومن هذه الرموز (عباس[١] ، أبو العوائد[٢] ، سبهللة[٣] ، الشيطان[٤] ، محقان .....) كقوله[٥] :

إعلامنا فنان

بلمسة سحرية يختزل الأوطان

ويوجز السكان

ويكبس الأزمان

ويحقن الجميع في كبسولة

يدعونها (محقان) !

محقان ..

يغادر البلاد في رعاية الرحمن

محقان ..

يعود للبلاد في رعاية الرحمن

فيعطي الشاعر رمز (محقان) للحاكم العربي ، ويحاول الشاعر من خلال هذا النص إظهار مقدار التغطية الإعلامية التي يتمتع بها الحاكم العربي ، حتى يصبح كواجهة لكل شيء ، وكمسير لعجلة الحياة ، التي بدونه ستتوقف دون شك في نظر المتملقين له .

(١) ينظر / المجموعة الشعرية الكاملة : ١٥ .

(٢) ينظر / م . ن : ٢٨ .

(٣) ينظر / م . ن : ١٢٠ .

(٤) ينظر / م . ن : ٥٠٣ .

(٥) م . ن : ٢٥٥ ، وينظر / ١٩٣ ، ٢٣٣ ، ٤٨٣ ، ٥٠٣ .

٢- الرمز التاريخي :

لقد كان لطبيعة المرحلة التاريخية المعاصرة – التي عاشها العرب – اثر كبير في اتجاه الشاعر المعاصر إلى استدعاء الشخصيات التاريخية ، ولاسيما الشخصيات في التي لديها مواقف خالدة[١] ، وهذا الموقف يساعد على إدخال هذه الشخصيات في السياق وهي محملة بدلالات أصيلة ، يفيد منها الشاعر في بناء موقفه من الأحداث الجارية ، ومن أهم الرموز التاريخية التي استعملها الشاعر (أحمد مطر) : (محمد[٢] ، أبو ذر الغفاري[٣] ، أبو لهب[٤] ، أبو جهل[٥] ، الحسين.....) ومن أمثلة هذا النوع قوله[٦] :

غير إني في زمان الفرز
أنحاز إلى الفوز
فإن خيرت ما بين اثنتين
أن أغني مترفا عند يزيد
أو أصلي جائعا خلف الحسين
سأصلي جائعا خلف الحسين !

فالشاعر يتخذ الإمام الحسين (عليه السلام) رمزا له ولكل وطني يحاول أن يحقق تطلعاته الثورية المتمثلة بالتخلص من السلطة الفاسدة ، والحصول على الحرية وتصحيح المسار الذي تسير عليه الدولة ، ويأتي الشاعر برمز مضاد للرمز الأول ، وهذا الرمز هو

---

(١) ينظر / لغة الشعر العراقي المعاصر : ٤١ .
(٢) ينظر / المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٢ .
(٣) ينظر / م . ن : ٤٨٠ .
(٤) ينظر / م . ن : ٨ .
(٥) ينظر / م . ن : ٤٤٠ .
(٦) ينظر / م . ن : ١٨٨ ، وينظر / ٣٨ ، ١٨٨ ، ١٩٧ ، ٣٨١ ، ٤٩٢ .

رمز الخليفة الأموي (يزيد بن معاوية) ، الذي جعله الشاعر رمزاً للحاكم المتسلط الذي يغدق الأموال على حاشيته ، وعلى المتملقين له ، الحاكم الذي يحاول بكل ما يملك من جهد وسلطة القضاء على كل خط ثوري ، يحاول أصحابه الإتيان بالتغيير الذي طال انتظاره من لدن الجميع ، ومن أمثلة هذا النوع من الرمز أيضا ، قوله[1] :

كان جاري

ملحدا

لكنه يؤمن جدا

بأبي ذر الغفاري

[...]

رائد للاشتراكية في هذي

الصحاري

فالشاعر يأتي بأحد الرموز الإسلامية التاريخية القديمة (أبو ذر الغفاري) الشخصية التي عرفت في التاريخ الإسلامي ، بموقفها الشعوري الرافض لما يقوم به عامل الخليفة ، (معاوية بن أبي سفيان) على بلاد الشام في توزيع الأموال وإغداقها على المحيطين والمقربين منه ، والشاعر لم يأت في القصيدة برمز مضاد للشخصية في النص ، ولعل سبب ذلك هو عدم رغبة الشاعر في جعل المتلقي يعود إلى قصة هذا الرجل مع خصومه ، بل هو يحاول أن يأخذ دلالة أعماله الخاصة بطلب توزيع الأموال بصورة عادلة على الجميع من دون تمييز ، والشاعر هنا يبدو متأثراً ببعض أفكار النظرية الشيوعية الداعية إلى المشاركة ، فأتى برمز لشخصية ثورية استحقت أن تكون أول شخصية اشتراكية طاردتها السلطات[2] .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٨٠ .

(٢) ينظر / الأعلام : ٢ / ١٤٠ .

لقد أفاد الشاعر من استعمال الرمز في نصوصه للإيحاء والتوسع في الدلالة ولعل مجيء أكثر رموزه أسماءً للحيوانات هو لقربها من أذهان المتلقي الذي نقصد به الساكنين في الوطن العربي جميعا على اختلاف ثقافاتهم ، والأمر ذاته ينطبق على الرموز التاريخية أيضا فأكثر الرموز التي ذكرها كانت قريبة من ذهن العربي ، الذي ليس عليه عند مجيء الرمز إلا إن يذكر قصة صاحبه ، ويحاول ربطها بالواقع وبالقضية التي يحاول أن يعكسها بوساطته .

*** المفارقة**

تعرف المفارقة بأنها « تناقض ظاهري لا يلبث أن تتبين حقيقته ، أو هي إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالإسناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام »[١] ، أي إنها تتكون بوساطة تلك التركيبات الفنية التي تعبر عن الشيء ونقيضه في آن واحد ، وتصدر عن طبيعة الرؤية الكونية الحدسية للإنسان بوصفها رؤية تهتك الحجاب المضروب بين الأنا والعالم الداخل والخارج من جانب ، وتقدم جدلية التضاد في الوجود من جانب آخر[٢] .

وعلى الرغم من تقارب المفارقة مع أحد ألوان البديع التي عنيت بها البلاغة العربية ، ونقصد به التضاد – الذي عالجه النقاد تحت اسم الطباق[٣] ، في الصورة البسيطة ، والمقابلة[٤] ، في الصورة المركبة – إلا إن المفهومين يختلفان من حيث البناء الفني ، ومن حيث الوظيفة الإيحائية ، (فالمفارقة) تقوم على تناقض واقعي عميق بين الضدين ، في حين يقوم التضاد عن طريق الجمع بين الضدين في عبارة واحدة ليس إلا[٥] ، وحتى مع كون التضاد « وسيلة معرفية تؤدي إلى جعل الدلالة أكثر عمقا »[٦] فإنه لا يحقق للنص ما تحققه المفارقة ، فهي لغة شاعرة لا مجرد محسن بديعي[٧] هذه اللغة هدفها الأول « إحداث ابلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً »[٨] وبسبب قدرتها في التركيز

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٦٢ .
(٢) ينظر / فضاء متخيل مقاربات في الرواية : ١٥٦ .
(٣) الطباق : هو عدول الشاعر عن التكرار المحض وعن الجناس إلى نقيضهما ، أو أحدهما ، ينظر / المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٢٣٥ .
(٤) التقابل : هو مقابلة الشيء بشيء آخر على نحو يقف كل منهما متقاطعاً مع الآخر ، ينظر / القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي : ١٥٤ .
(٥) ينظر / قواعد الشعر : ٦٤ ، و نقد الشعر : ١٦٢ .
(٦) الإسلام والأدب : ١٥٨ .
(٧) ينظر / معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٨٥ .
(٨) موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) : ١٨٥ .

على العناصر الشعورية والنفسية ، فقد أفاد منها الشاعر المعاصر في التعبير عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع ، مجسدا ذلك وبشكل حي فكرتي الوجود والعدم ، والفناء والبقاء[١] ، واستعملها أيضا للتعبير عن الموقف الجدلي الخاص بالحياة والعصر ، وما يشوبهما من صراع يجعل الفعل يرتمي في أحضان اللامعنى ، وهذا الأمر يجعل المفارقة وكأنها الوسيلة الوحيدة التي تقرر المعنى [٢].

والشاعر (أحمد مطر) مثل أكثر الشعراء المعاصرين ، أفاد من هذا النسق في بناء كثير من نصوصه الإبداعية ، وحاول من خلال المفارقة عكس الصراع والتناقض والاضطراب الحاصل من حوله وتم له ذلك بوساطتها وبطريقة فنية لا تخلو من التهكم والسخرية وبطريقة لا تخلو مضامينها من محاولة الشاعر العمل على كسر التوقع لدى المتلقي ومثال ذلك ، قوله[٣] :

مات خالي
هكذا !!
دون اغتيال
دون أن يشنق سهوا !
دون أن يسقط بالصدفة ، مسموما
خلال الاعتقال !
مات خالي
ميتة أغرب مما في الخيال !
أسلم الروح لعزرائيل سرا

---

(١) ينظر / لغة الشعر العراقي المعاصر : ١٩٩ .
(٢) ينظر / بنية اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : ٢٧١ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٨٥ .

ومضى حرا .. محاطا بالأمان !

فدفناه

وعندنا نتلقى فيه من اصحابنا

.. أسمى التهاني !

فنجد المفارقة قد بنيت بالاعتماد على مجرى السرد ، فالحكاية بينت بطريقة تصاعدية في ذكر الأحداث ،ولكن الكلمة الأخيرة في النص أدت إلى إنشاء فهم جديد للحكاية ، إذ عملت كلمة (التهاني) على كسر درجة التوقع لدى المتلقي ، الذي كان يتوقع ورود كلمة (التعازي) ، لكن الشاعر عمد إلى المفارقة ، لجعل المتلقي يعيد قراءة النص من جديد ، مع محاولة إيجاد دلالة المعنى الحقيق من وراء ذلك ، ولعل هذا التغيير الذي جاء به الشاعر كان للإشارة إلى قلة من يموت بصورة طبيعية حتى أصبحت عائلة من يموت بهذه الصورة تتلقى التهاني بدل التعزية ، للتعبير عما أعطاها الله من نعمة .

أنواع المفارقة :

تقسم المفارقة من حيث ورودها في مجموعة الشاعر على أنواع عدَة منها :

١ – المفارقة اللاشخصية :

ويتميز هذا النوع من المفارقة بعدم استناده إلى أي وزن يمنح للشخصية التي يتخذها صاحب المفارقة ، وتكون نبرة المتكلم نبرة عاقل ينطلق على رسله ، متواضع غير عاطفي[(١)] ومن أمثلة هذا النوع قوله[(٢)] :

إستنادا لتقارير المطوف

روقب المشبوه من غير توقف

(١) ينظر / موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) : ٨٢ – ٨٣ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٧٦ – ١٧٧ .

ضرب الشرطة طوقا حول بيته
سجلوا أصوات صمته
حللوا أفكاره
واستجوبوا زواره
والتقطوا كل صدى
واستبقوا كل تصرف
وأخيرا ...
ثبتت صحة أقوال المطوف
كل ما جاء به المشبوه
يدعو للتخوف
فلقد شكل (حزبا) دون ترخيص
وقد اصدر (منشورا) ينادي بالتخلف
يبتغي أن يسأل المسؤول
عن ثروته .. باسم التقشف !
ويرى أن تحبس المرأة
في منزلها .. باسم التعفف !
ويسمي شدة العشق زنى
و الرقص فسقا
وارتشاف الخمر إثما
ويرى الفن الطليعي – عموما –
عملا غير مشرف

* * *

ألقي القبض على الله
.... وكانت تهمة المدعو :

أصولـي

متطرف !

في هذا النص يحاول الشاعر أن يستدعي أكثر من صورة للواقع ، الصورة الأولى هي المراقبة الشديدة لبيوت العبادة ومراقبة زوار هذه البيوت ، والصورة الثانية هي الصورة الخاصة بالمنشور والذي قصد به الشاعر (القرآن الكريم) ، إذ يذكر الشاعر جملة من تعليمات هذا الكتاب المقدس ، وتظهر المفارقة اللاشخصية في أكثر أشطر القصيدة من خلال التناقض الحاصل بين الإعلام والتصريحات التي تحاول أن تظهر الحاكم ومؤسسات حكمه ، وكأنها تطبق تعليمات الإسلام بكل حذافيرها ولكن في الواقع – وكما يظهر في النص – يعمل كل ما يخالف تعليماته ، وتظهر المفارقة بصورة صارخة في نهاية القصيدة ، حينما يصور الشاعر حالة القبض على الله (تبارك وتعالى) والتي قصد بها تضييق الخناق على دور العبادة التي تمثل الذات الإلهية ، لكون تعليماتها تحد من سرعة تحقيق رغبات الحاكم .

٢ – مفارقة الاستخفاف بالذات :

ويتم هذا النوع من المفارقة بوساطة إخفاء صاحب المفارقة خلف قناع ولكنه قناع ذو اثر إيجابي في هيأة خفاء أو تقمص للشخصية ، وكثيراً ما يعمد صاحب شخصية المفارقة إلى الاستخفاف بالذات ، وينزل من قدر نفسه ، ويكون ما يعطيه عن نفسه من انطباع ، جزءاً من وسيلة المفارقة لديه[١] ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة ، قوله[٢] :

أنا في الواقع

رجل .. كلا

امرأة .. كلا

---

(١) ينظر / موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) : ٩٠ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٣٤ .

أنثى مسترجلة ؟ .. كلا

رجل مائع ؟

كلا .. كلا

كل الأجناس لها رأي

ولها هدف ،ولها دافع

وأنا طول حياتي خانع

أنا في الواقع

جنس رابع

فيصور الشاعر صاحب المفارقة نفسه في صورة شخص ساذج ، غير مهتم بما يجري حوله ، شخص سائر من دون أي هدف ، ومن دون أي دافع ، فهو متقبل لكل ما يفرض عليه ، وتبدو المفارقة واضحة أشد الوضوح للمتلقي ، ولاسيما عند تكملة القراءة ؛ أي قراءة المقطع الثامن ، إذ سارع الشاعر إلى إظهار شخصية صاحب المفارقة الحقيقية ، الشخصية الرافضة لكل ما يحيط بها من واقع متخلف ، وهذا الشيء عكسه بقوله[١] :

أنا في الواقع

من سبع سماوات واقع

أرجو أن تبتعدوا عني

لأبول على هذا الواقع !

وأبول على هذه الدولة

من حاكمها حتى التابع

ماذا أخشى ؟

موتي مات لشدة موتي

وحياتي .. في الوقت الضائع !

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٣٤ .

٣- مفارقة الفجاجة :

وفي هذا النوع من المفارقة ، يتخلى صاحبها عن مكانه لساذج أو فج يراد أن ينظر إليه على إنه غير صاحب المفارقة ، ويكون عمل هذا الفج هو طرح الأسئلة أو التعليمات التي لا يدرك مغزاها الكامل[١] .

ومثال هذا النوع قوله[٢] :

الكبش تظلم للراعي
مادمت تفكر في بيعي
فلماذا ترفض إشباعي
قال له الراعي : ما الداعي ؟
كل رعاة بلادي مثلي
وأنا لا أشكو واداعي
أحسب نفسك ضمن قطيع
عربي
وأنا الإقطاعي

نجد صاحب المفارقة يتخلى عن مكانه ، ويترك الزمام (لكبش ساذج) لا يعي حقيقة ما حوله ، ويدعه يدخل في حوار مع أحد الرعاة ، عن سبب عدم إشباعه ما دام يريد بيعه ، وبوساطة هذا الحوار يكشف صاحب المفارقة مسألة الصفقات التي تعقد بين

(١) ينظر / موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) : ٩١ – ٩٢ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٤٧ .

الحاكم والدول الاستعمارية ، التي يباع المواطن فيها ويشرى من دون أن يكون لـه أي رأي في ذلك ، وليس له من عملية البيع سوى تحمل الصفعات التي يتلقاها من الطرفين .

٤ – مفارقة الكشف عن الذات :

ويعمد صاحب المفارقة في هذا النوع على الانسحاب تماما من الأحداث ، ولكنـه يعمل على خلق شخصيات تجلب لنفسها مفارقات من دون وعي منها[١] ، ومن أمثلة هذا النـوع ، قوله[٢] :

المخيط المناضل

حول فتوق سترة قديمة يناضل

إلى اليمين صاعد

إلى اليسار نازل

يطعن وهو خارج

يطعن وهو داخل

* * * *

زر دعا عروته :

تأملي يا عروتي هذا الرفيق الباسل

يطعن جنب الفتق كي يرتقه

ويلحم الجراح بالفتائل

أليس هذا مثلاً

للمستبد العادل ؟ !

صاحت به : يا جاهل

لو كان حقا عادل

(١) ينظر / موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) : ٩٣ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤١٩ .

لصان عرضي أولا
من كل زر سافل !
لا يستبد عادل
ولا يضاء الحق
من زيت ظلام الباطل

فالشاعر يحاول أن يجعل شخصياته تتحرك بحرية تامة ويتركها تتفاعل مع بعضها لإنتاج المفارقة ، وهذه الشخصيات هي (المخيط ، الزر ، عروة) فيمثل (المخيط) الحاكم المستبد ، ويمثل (الزر) القوى التي سخرها الحاكم من أجل تحقيق رغباته ، وتجميل صورته لدى أبناء شعبه ، وأما (العروة) فقد قصد بها القوى الواعية في المجتمع ، والتي لا تنطلي عليها الشعارات المزيفة التي ينشرها الحاكم وأعوانه ، وتنشأ المفارقة بين القوى المجندة من لدن النظام – والتي أصبحت ضحية بسبب حمقها – وموقف القوى الواعية ، أي الموقف الذي تدركه أبسط العقول المتمثلة (بالعروة) .

٥ – المفارقة الدرامية :

ويكون هذا النوع من المفارقة أبلغ أثرا من النوع السابق وإن كانا لا يختلفان في الطريقة التي يتكونان بها ، إلا في مسألة كون المتلقي أو القارئ سيكون على وعي تام بجهل الضحية بالموقف الذي هي فيه[١] ، ومن أمثلة هذا النوع قوله[٢] :

ألقيت خطابا في النادي
وتلوت قصائد في المقهى
ونقدت السلطة في المطعم
هل تحسب أنا لا نعلم ؟ !
–..... !

(١) ينظر / موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) : ١٠٥ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٢١ .

في يوم كذا ..

حاورت مذيعا غربياً

وعرضت بتصريح مبهم

لغباوة قائدنا الملهم

هل تحسب أنا لا نعلم ؟ !

-.......... !

[...]

إن ملفك هذا متخم !

هل عندك اقوال أخرى ؟

-......... !

- **لا تتكلم**

دافع عن نفسك .. أو تعدم !

-......... !

- **لا تتكلم**

افعل ما تهوى ... لجنهم

* * *

شنق الأبكم !

فالشاعر في هذا النص يجعل المتهم (الضحية) لا يعرف ما السبب الذي دعا إلى اعتقاله وتعذيبه ، والتحقيق معه ؛ لأنه في الحقيقة (أبكم) لا يسمع ولا يتكلم ، فكيف يجيب عن الأسئلة العديدة التي طرحت عليه ، ومما زاد جمال الصورة في هذا النص ، تعمد الشاعر إلى ترك جزء كبير من الحقيقة مجهولا إلى أن قام بكشفه في آخر شطر من أشطر القصيدة ، الشطر الذي كشف من خلاله حقيقة صاحب المفارقة ، ونجد النص

أيضا يكشف حقيقة أخرى ، وهي الأساليب الوحشية التي تقوم بها أجهزة الأنظمة العربية المختلفة لتأكيد التهمة على الضحية وإسقاطها عليه مع المعرفة التامة ببراءتها منها .

لقد أفاد الشاعر (أحمد مطر) من المفارقة في توظيف عنصر جديد مع عناصر التشكيل الفني المساهمة في توسيع دلالة النص الشعري لديه ، كما تمكن بوساطة المفارقة من الحصول على أداة فنية مكنته من جعل قصيدته أشبه بلوحة فنية لا يمكن أن يحصل المتلقي على فكرة متكاملة عنها إلا بعد أن يلم بجوانبها كافة[١] .

* **التناص**

يعرف التناص بأنه « الفاعلية المتبادلة بين النصوص »[١] ، وتصفه جوليا كرسيتفا بأنه « قانون جوهري ، إذ إن النصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا ، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة [....] ذات طابع خطابي »[٢] ، ومع هذا فالتناص لا يعني ضم

---

(١) ينظر / المفارقة في شعر أحمد مطر (بحث) : ٧ .

(١) عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو : ٢٦٦ .

(٢) علم النص : ٧٩ .

النصوص أو الشواهد إلى جنب بعضها مع بعضها الآخر فقط ؛ ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحية التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو ثقافات متباينة ، وهكذا يصبح التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول[٣] ، بما يستتبعه من توليد جديد في نحت العبارة أو صياغة النص[٤] .

وظهر هذا المفهوم في الدراسات النقدية الحديثة ردا على المفاهيم البنيوية التي أكدت انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته ، وأنه قائم بنفسه ؛ فجاءت بعض الدراسات الحديثة لتؤكد عكس ذلك ، ومن هذه الدراسات ؛ الدراسة التي قامت بها الباحثة (جوليا كرستيفا) ، التي طورت من خلالها مفهوم التناص عن مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي ابتكره الناقد الروسي (ميخائيل باختين)[٥] .

وقد لا يعود عمر هذا المفهوم في الدراسات العربية إلى أكثر من عقد من الزمن مضى[٦] ، واستند أكثر النقاد العرب المحدثين في بحثهم عن مرجعيات التناص إلى مفهوم النقاد العرب القدامى لما وسم (بالسرقة) وذهبوا إلى ربط هذا بذلك محاولين إيجاد نصوص تخدم موقفهم هذا ما بين كتاب نقدي أو نص أدبي[١] ، ولعل سبب هذا الاهتمام المفاجئ بالتناص ؛ ما وجدوه له من أهمية ، ولاسيما أنه يعد « نظرة تعالج كيفية تعامل الأديب مع مرجعيات النص ، ومناهج الإفادة المعرفية التي استغلها الأديب في سبيل ما يكتب »[٢] ، وذهب بعض الباحثين أبعد من ذلك إذ عد التناصية شرط الوجود وشرط الاستمرار ، فليس هناك شيء في العالم لا يستدعي التناصية بسبب «

(٣) ينظر / الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية : ٣٢١ ، وفضاء متخيل مقاربات في الرواية : ١٠١.

(٤) ينظر / الإسلام والأدب : ١٨٥ ، ومشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر : ٤٤ – ٤٥ .

(٥) ينظر / التناص في شعر الرواد : ٧ .

(٦) ينظر / التناص في الشعر الغربي : ٢٧ .

(١) ينظر / تأصيل النص قراءة في أيديولوجيا التناص : ٦٧ .

(٢) م . ن : ٣١ .

أننا لا نستطيع أن ننطلق في الكون هائمين على وجوهنا ، ولا نملك من أمر دنيانا شيئا ، كذلك لكوننا لا نستطيع أن نعيش في محاكاة دائمة ، لأن المحاكاة لا تفرز إلا نصوصا منسوخة يزاحمها الأصل دائما »[٣] لأن كل مالدينا الآن من الأشياء المصنوعة هو أما صورة طبق الأصل عن شيء صنع من قبل مدة وجيزة ، هو بدوره أيضا صورة عن شيء آخر صنع قبله ، وهكذا تشكل هذه الأشياء كلها سلسلة متصلة الحلقات ترجع إلى فجر التاريخ البشري[٤] .

ومع هذا لا بد من الإشارة إلى إن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين ، لأن هذه الظاهرة تعتمد في تميزها ثقافة المتلقي ، وسعة معرفته وقدرته على الترجيح[٥] ، بهذا تكون الشعرية الحديثة ومفاهيمها قد أعادت إلى المتلقي الاعتبار ؛ لكونه أصبح أحد أبرز عناصر الإرسال والتخاطب الأدبي ، فهو أصبح قارئا مشاركا ومنتجا للنص ومن ثم التناص بوساطة التأويل الخاص به[٦] .

ونظراً لما لهذا المفهوم من أهمية في الدراسات النقدية الحديثة سيحاول الباحث دراسة أهم قوانين التناص ، ثم دراسة أهم المصادر التي تناص الشاعر (أحمد مطر) معها .

قوانين التناص[١] :

١ – الاجترار :

يعرف الاجترار بأنه « تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير وهذا القانون يسهم في نسج النص الغائب ؛ لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو ، أو مع

(٣) التفاعل النصي ، التناصية (Lnterteyth , ality) ، النظرية والمنهج : ٧ .

(٤) ينظر / كتاب المنزلات : ١ / ٥٠ .

(٥) ينظر / تحليل الخطاب الشعري (استرتيجية التناص) : ١٣١ ، والمسار في النقد الأدبي : ٢ .

(٦) ينظر / نظرية التلقي أصول وتطبيقات : ٢٣ .

(١) اعتمد الباحث في أسماء هذه القوانين بما جاء به الناقد (محمد بنيس) ، ينظر / ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب هذه مقاربة بنيوية تكوينية : ٢٥٣ .

إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء ؛ بسبب نظرة من التقديس والاجترار لبعض النصوص والمرجعيات ولاسيما الدينية منها »[٢] ويذكر محمد بنيس ، أن الاجترار يسود ويظهر دائما في عصور الانحطاط على الأخص ، إذ يتعامل الشاعر مع النص الغائب بوعي سكوني يجعله غير قادر على عد النص إبداعاً نهائياً[٣] ، ومن أمثلة هذا القانون قول الشاعر[٤] :

وصباحها يعلو
ألا أيها الليل الطويل
ألا انجل
يأيها الليل الطويل
ألا انجل
والليل في النزع الأخير
هوى بقوته الوهن
وهوت قصور ظلامه
وهوت ملايين النجوم
فعرشه يلقى غدا
ليباع في سوق النهار بلا ثمن

فالشاعر يعمل على اجترار أحد أشطر معلقة الشاعر الجاهلي امرئ القيس الكندي ، والشطر هو[١] :

(٢) التناص في شعر الرواد : ٤٣ .
(٣) ينظر / ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية : ٢٥٣ .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٣١ .

(١) ديوان امرئ القيس : ٤٩ .

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل ...

فالشاعر يجتر هذا الشطر ويأتي به في القصيدة من دون أن يدخل عليه تغييراً أو إضافة تذكر ، ولكن هذا التناص ، وإن لم يسهم في تطوير العبارة أو الشكل ، فإنه ساعد في تكوين فضاء دلالي كبير ، ولاسيما بعد أن قام الشاعر بتكرار الشطر المجتر ، وهذا التكرار ساعد في تقوية الفكرة القائلة : إن الليل المظلم – الحاكم وأعوانه – لا بد أن يزول ولا بد أن تشرق الشمس – الخلاص – من جديد .

٢ – الامتصاص :

ينطلق هذا القانون من فكرة الإقرار بأهمية النص الغائب وقداسته ولكنه يتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل ، بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد[٢] ، ومثاله قوله[٣] :

هزي إليك بجذع مؤتمر
يساقط حولك الهذر :
عاش اللهيب
... ويسقط المطر !

إذ يمتص الشاعر هذا المقطع من قوله تعالى : « وهزيَ إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباَ جنياً »[١] فيضيف ويبدل ويحذف بعض المفردات أو الجمل ؛ لإعادة تشكيل مرجعية النص على وفق قناعاته وقوانينه هو ، فيعمد إلى التشخيص بإعطاء (فعل هز

(٢) ينظر / ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية : ٢٥٣ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ٣٠ – ٣١ .

(١) مريم : ٢٥ .

النخلة) إلى مدينة القدس التي يذكرها الشاعر في بداية القصيدة ، وسبب هذا التغيير هو محاولة إنشاء أفق دلالي جديد يختلف عن الدلالة التي قصدها النص الغائب ؛ لأن همَ الشاعر هنا هو تصوير المؤتمرات العربية التي تخرج بقرارات عديدة ، لا يطبق منها شيء .

٣- الحوار :

هو أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب ؛ لأنه يعتمد النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة ، تحطم مظاهر الاستلاب ، مهما كان شكله ونوعه وحجمه ، فلا تقديس لكل النصوص الغائبة مع الحوار[٢] ، لأنه « تغيير للنص وقلبه وتحويله بقناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع ومحاولة لكسر الجمود الذي يغلق الأشكال والتعميمات ، والكتابة من جديد ، وتناسي الاعتبارات الدينية والعرفية والأخلاقية ، والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب »[٣] ، وهذا القانون من أكثر قوانين التناص شيوعا ، ولاسيما في المحاكاة الساخرة لما فيه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المتداخلة في علاقات تناصية[١] ، ومن أمثلة هذا القانون ، قوله[٢] :

يا مولانا إبراهيم
اغمد سكينك للمقبض
واقبض أجرك من أصحاب الفيل
لا تأخذك الرأفة فيه
بدين البيت الأبيض !

(٢) ينظر / ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية : ٢٥٣ .

(٣) التناص في شعر الرواد : ٥٧ .

(١) ينظر / أدونيس منتحلاً ، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص : ٥٥ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٣ .

نفذ رؤياك ولا تجنح للتأويل

لن ينزل كبش ... لا تأمل بالتبديل

يا مولانا

إن لم تذبحه نذبحك

فهذا زمن آخر

يفدى فيه الكبش

بإسماعيل !

فيحاور الشاعر في هذا النص ، قصة النبي إبراهيم (عليه السلام) المتمثلة بمسألة الرؤيا الخاصة بقيامه بذبح ابنه – إسماعيل – القصة التي ذكرتها العديد من الكتب السماوية ، ومنها القرآن الكريم ، بقوله تعالى : « فلما بلغ معه السعي قال يا بنيَّ إني أرى في المنام أَني أذبحك فأنظر ماذا ترى [...] إن هذا لهو البلاء المبين ، وفديناه بذبح عظيم »[٣] لكن الشاعر يعمد إلى تغيير بعض أحداث القصة ، ونفي بعضها ، الأمر الذي ساعد على خلخلة أفق التوقع لدى المتلقي ، وعملت على ظهور بُعد دلالي جديد في المراد من القصة ، كما ساعد الحوار على تغيير الفضاء الزماني للقصة ، إذا جعلها الشاعر وكأنها قصة معاصرة له لا قصة حدثت قبل آلاف السنين .

أما أهم المصادر التي تناص معها الشاعر (أحمد مطر) ، وأعاد كتابتها في نصه الشعري ؛ فهي :

١ – **القرآن الكريم :**

يعد هذا الكتاب من أكثر المصادر التي أفاد منها الشاعر (أحمد مطر) في كتابة نصوصه الإبداعية ، بسبب « ماله من أثر في ثقافته »[١] ، ولكون (القران الكريم) كتابا مشتركا بين الناس جميعا ، وألفاظه ومعانيه مباحة لمن يريد الأخذ منها ، سواء أكان ذلك عن وعي أم لا ، ولكون هذا الكتاب محور الحياة اليومية – ولا سيما للمسلمين – لذلك

---

(٣) الصافات : ١٠٢ – ١٠٧ .

(١) أحمد مطر شاعر بصري (مقال) : ٤ .

توسل به الشاعر في تشكيل نصوصه الإبداعية[٢] ، ومن أمثلة تناص الشاعر مع إحدى آيات القرآن الكريم قوله[٣] :

قرأت في القرآن :

« تبت يدا أبي لهب »

فأعلنت وسائل الإذعان :

« إن السكوت من ذهب »

أحببت فقري .. لم أزل أتلو :

وتب

« ما أغنى عنه ماله وما كسب »

فصودرت حنجرتي

بجرم قلة الأدب

وصودر القرآن

لأنه .. حرضني على الشغب !

فالشاعر يجتر آيتين من آيات القرآن الكريم هما « تبت يدا أبي لهب وتب ، ما أغنى عنه ماله وما كسب »[١] لعمل نوع من المقارنة بين زمن الجاهلية والزمن الحاضر ، واللذين اشتركا في صفة تكديس المال في يد مجموعة قليلة من الناس ، الأمر الذي يساعدها في التحكم بمقدرات الأكثرية المعدمة .

ومثاله أيضا قوله[٢] :

ولما أوى الفتية المؤمنون

---

(٢) ينظر / التفاعل النصي والتناصية (Lnterteyth , ality) ، النظرية والمنهج : ٢٤٧ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ٥٨ ، وينظر / ٨١ ، ١٤٠ ، ٢١٩ ، ٢٩٨ ، ٣٠٠ .

(١) المسد : ١ – ٢ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٧١ .

إلى كهفهم
كان في الكهف قبلهم مخبرون !
ظننتم إذن ، إننا غافلون ؟
كذلك ظن الذين أتوا قبلكم
فاستجبنا ...
ولو تعلمون

فالشاعر يعيد في الشطر الأول قراءته للآية المباركة ، « إذ أوى الفتية لكهفهم فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدا »[٣] التي تتحدث عن قصة أصحاب الكهف ومسألة ذهابهم إلى هذا المكان هربا من الحاكم الظالم وتمكن الشاعر بامتصاص وقراءة الآية المباركة وإعادتها أن يقدم نصا شعريا بعيدا بعض الشيء عما أراده النص القرآني ؛ لأن الشاعر أراد بهؤلاء الفتية : الأدباء الذين امتنعوا عن مولاة النظام الحاكم ، وامتنعوا عن مدحه بشعرهم ، كذلك اختلفت دلالة لفظة المكان أيضا في القصيدة ؛ لأن الشاعر لا يقصد بهذا (الكهف) مكاناً ما ، بل لعله قصد به الصمت الذي ركن إليه بعض الأدباء لا غير .

٢ – المجال الشعري :

يعمد الشاعر (أحمد مطر) في بعض نصوصه إلى إعادة كتابة المتون الشعرية القديمة أو المعاصرة ، ومن أمثلة ذلك قوله[١] :

أين نمضي ؟
رقم الناقة معروف
وأوصافك في كل المخافر

(٣) الكهف : ١٠ .
(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٦٦ ، وينظر / ١٣١ ، ١٥٧ ، ٢١٧ ، ٤٢٥ .

وكلاب الريح تجري
ولدى الرمل أوامر
أن يماشيك لكي يرفع بصمات الحوافر
خفف الوطء قليلاً
فأديم الأرض من هذي العساكر
لا تهاجر

فالشاعر يعيد قراءة أحد أبيات قصيدة الشاعر أبي العلاء المعري ، وهو البيت القائل(٢) :

خفف الوطء ما أظن أديم الـ   أرض إلا من هذه الأجساد

لا بد من أجل إعادة بعض طروحات المعري الفلسفية ، بل للإفادة منه في إظهار مقدار ما نشره النظام من مجندين لغرض مراقبة الحركات التحررية المناهضة لمخططاته .

٣- التاريخ :

وفي هذا النوع من التناص ، يعمد الشاعر إلى استحضار حدث أو قصة أو اسم ، من دون أن يشرح هذا الاسم أو الحدث داخل المتن ، أو في هامش الصفحة ، ويدع للقارئ حرية استحضار ما ذكره ، ومثال هذا النوع قوله(١) :

هاهو ذا (يزيد)
صباح يوم عيد
يخضب الكعبة بالدماء من جديد

---

(٢) سقط الزند : ٧ .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٤٩٨ ، وينظر / ١٥٧ ، ٢٠٦ ، ٤٤٨ .

إني أرى مصفحات حولها

تقذف بالنار والحديد

وطائرات فوقها

تقذف بالمزيد

فالشاعر هنا يلمح إلى إحدى الحوادث الخطيرة في التاريخ الإسلامي ، وهي الحادثة الخاصة بقيام الخليفة الأموي (يزيد بن معاوية) بمحاصرة (مكة المكرمة) ثم رميها بالمنجنيق ، وأطلق على هذه الحادثة (وقعة الحرة)[٢] والشاعر في هذا النص وكأنه يتوقع تكرار الحادثة نفسها من جديد ، وفي وقت قريب .

*** التورية**

التورية : هو أن يكون للكلمة معنيان ، أما بالاشتراك ، أو التواطؤ ، أو الحقيقة والمجاز أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة ، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية ، فيقصد الأديب المعنى البعيد ويوري عنه بالقريب[١] ، أو هي « أن يذكر المتكلم لفظة لها معنيان ، قريب غير مقصود وبعيد مقصود ، ودلالة اللفظ على الأولى ظاهرة ، وعلى الثانية خفية ، فيتوهم السامع بأن الشاعر أراد المعنى القريب ، ولكنه في الحقيقة يريد المعنى البعيد ، ويتم له ذلك بقرينة تشير إليه ولا تظهره »[٢] ، والتورية ليست شكلا من أشكال التركيب الصوري – كما اعتاد البلغاء القدماء تصورها – التي تستعمل لمجرد التزيين أو التحلية ، بل هي أحد أشكال الصورة – أو اللغة الانزياحية – المعدولة التي تعطي النص وتجعله حافلا بخصائص متنوعة في

(٢) ينظر / تاريخ الرسل والملوك : ٢ / ٤٧٨ .

(١) ينظر / الإيضاح في علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع : ٣٥٣ .

(٢) مصطلحات نقدية : ١٦٧ ، وينظر / نظرية اللغة في النقد العربي : ٣٣٨ .

مقدمتها الإدهاش الجمالي والاقتصاد اللغوي الذي تحققه عن طريق استبطان مدلولات غائبة[٣] .

وبسبب ما يتمتع به هذا الفن من أهمية وجمال ، استعمله الشاعر (أحمد مطر) في شعره لعمل نوع من التفاعل مع المتلقي عن طريق جعله يتساءل عن دلالة الكلمة ومعناها الذي أراده الشاعر ، ولاسيما إذا كانت تحمل في سياقها أكثر من معنى ، ومثال ذلك كلمة (فهد) في قوله[٤] :

أقسم بالله الصمد
ووالد وما ولد
وكل ما في الدين والدنيا ورد
إن الحرائق التي
قد أكلت هذا البلد
وما نجا من حر نارها أحد
أشعلها فيل
بعيدان ثقاب من حمار
وبنفط من فهد !

فكلمة فهد التي وردت في النص ، ينظر إلى ظاهرها الذي جاءت به في السياق وكأنها رمز من الرموز التي أطلقها الشاعر على الزعماء العرب ولكنه في الحقيقة أراد معنى بعيداً ، ونقصد به شخص الملك السعودي الراحل (فهد بن عبد العزيز) ، الذي أسهم بوساطة نفط بلاده في إشعال نار الحرب العراقية الإيرانية التي استمرت ثماني سنوات .

(٣) ينظر / الإسلام والأدب : ١٨٧ – ١٨٨ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢١٩ .

والأمر ذاته نجده في كلمة (نظام) في قوله[1] :

لا تتعبوا يا سادتي
في فهم معنى حالتي
مختصر الكلام :
إني إذا ما نظر الحاكم لي
لا أشتهي الطعام !
هذا نظام معدتي
ولن يعيد صحتي
إلا طبيب حاذق
يفهم في نظامها
... فيقلب النظام !

فجاءت كلمة (نظام) الثانية في السياق ، وكأن الشاعر أراد بها نظام معدته ، وهذا ما يشير إليه ظاهر اللفظة ، ولكن الشاعر أراد معنى خفيا يبرز للمتلقي إذا ما حاول الوقوف قليلا عند هذه القصيدة ، وهذا المعنى هو نظام الحكم الذي يتمنى الشاعر زواله على يد طبيب حاذق ، ولعل الشاعر أراد بالطبيب أحد القادة العسكريين المخلصين لوطنهم .

ومن الكلمات التي أتت في المجموعة وهي تحمل في سياقها أكثر من معنى كلمة (القانون) الثانية من قول الشاعر[1] :

فأخرج القانون من متحفه
وامسح الغبار عن جبينه

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ٢٤١ .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ١٠ ، وينظر / ١٤٣ ، ١٦٦ .

أطلب بعض عطفه

لكنه يهرب نحو قاتلي

وينحني في صفه !

*** * ***

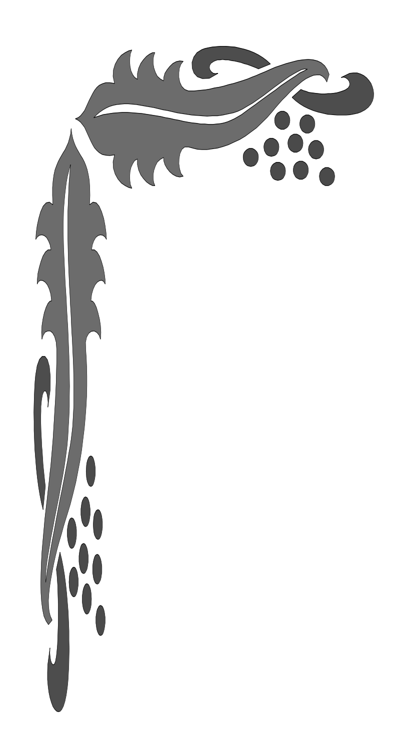
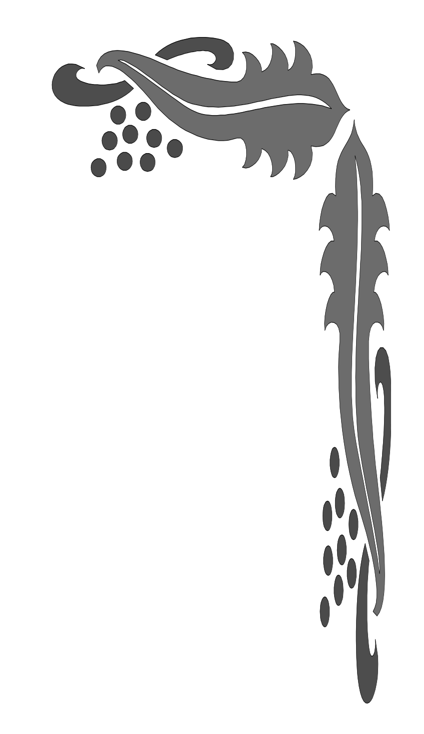
يقول حبري ودمي :

لا تندهش

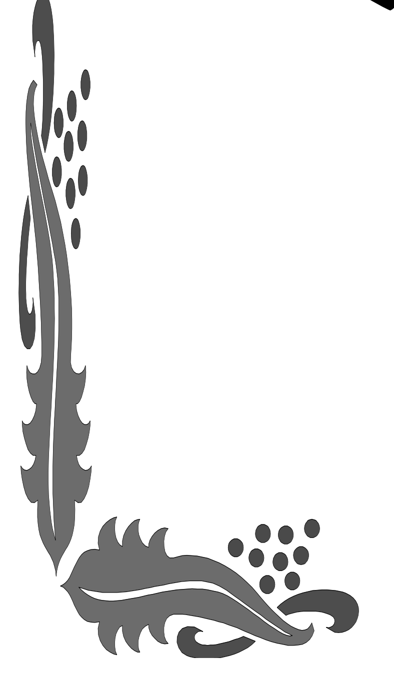
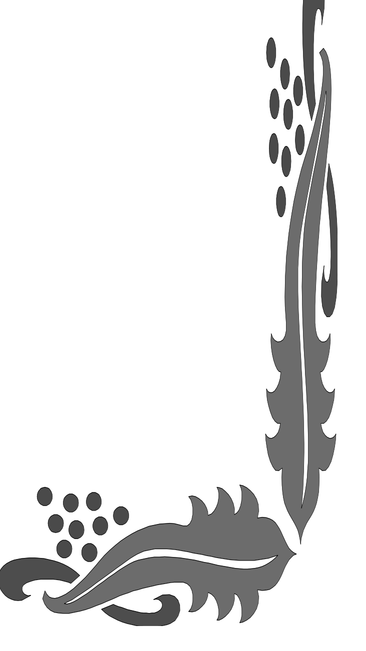
من يملك (القانون) في أوطاننا

هو الذي يملك حق عزفه !

فلفظة القانون الثانية أراد بها الشاعر الدستور أو التشريعات المسيرة لمرافق الدولة كافة ولا يقصد بها الشاعر آلة القانون المستعملة في العزف كما يدل على ذلك ظاهر اللفظ ، والذي يدل على ذلك القرينة التي تؤكد ذلك وهي (الحبر) والذي قصد بها قلم العلماء ، و(الدم) والذي قصد به تضحية الأبطال ودماءهم ، وهذان العنصران لا بد أن يجتمعان إذا ما أريد إنشاء هذا النظام المسمى (بالدستور) ولكن هذا النظام في بلاد العرب أصبح مستغلا من لدن الحاكم ، الذي أصبح الشخص الوحيد القادر على تطبيقه بما يخدم مصالحه وتطلعاته ، من دون مراعاة مصالح الشعب ، والتفكير بما يضمن تحقيق طموحه .

الخاتمة

كشفت دراستنا للغة (أحمد مطر) جملة من النتائج منها :

١ الشاعر (أحمد مطر) وحيد الغرض ، إذ قصر شعره على شيء واحد هو التعبير عن هموم العطشى الباحثين عن رشفة الحرية في البلاد العربية ومنها العراق .

٢ جمع الشاعر في لغته بين الألفاظ المعجمية الفصيحة ، التي كانت هي الغالبة في شعره ، وبعض الألفاظ العامية والأجنبية التي أتى بها لجلب الإثارة والاستمتاع ، وإحداث التفاعل مع متلقي شعره .

٣ استندت لغة الشاعر إلى ألفاظ شكلت مرتكزات أساسية لها ، وقد تحددت هذه الألفاظ بـ (أسماء الأعلام وبدائلها ، والضمائر ، وأسماء المكان والزمان ، وألفاظ السياسة والسلاح وغيرها ، وتميزت هذه الألفاظ بوضوحها وقربها من روح اللغة الشعبية المتداولة .

٤ تمكن الشاعر من إنشاء توليفة جميلة من الألفاظ احتوت على الألفاظ الجزلة التي تميزت بقوتها ، والألفاظ العصرية القريبة من لغة الصحافة مع ميله في بعض المواضع إلى استعمال الألفاظ النابية ولاسيما في مواضع السخرية .

٥ كان لرغبة الشاعر الكبيرة في الإيجاز والتخلص من الثقل الذي تجلبه الأسماء اثر كبير في انتشار الضمائر في شعره ، ولاسيما ضمائر المتكلم التي حاول عن طريقها أن يفتخر بنفسه أو ليظهر معاناته .

٦ كان للنشاط السياسي الذي مارسه الشاعر في مراحل حياته المختلفة أثر في انتشار الألفاظ السياسية التي برزت في معظم قصائده ، وعبرت عن كل ما يؤمن به من أفكار وطروحات تمنى الشاعر تحقيقها في يوم من الأيام .

٧ سخر الشاعر جملة من الأساليب في معرض التعبير عن غرضه ، وهذا التنويع منح نصوصه القوة والرصانة ، وأعطاه القدرة على إزالة الرتابة والملل اللتين قد تصيبان نصوصه في حال اتخاذه أسلوبا واحدا .

٨ -لا يكاد الشاعر (أحمد مطر) يخرج من النهج الذي سار عليه الشعراء ، والمتمثل في استعمال أساليب الاستفهام والأمر والنهي والنداء وغيرها ، بغير معانيها الحقيقية ، لنقل معان مجازية عديدة .

٩ -استعمل الشاعر أسلوب الاستفهام لإكساب نصوصه بعدا دلاليا عميقا ينتج نوع من التفاعل بينه وبين المتلقي ، وهذا التفاعل يتكون عندما يحاول الأخير أن يحبس عن الأسئلة العديدة التي طرحت في النص .

١٠ -حاول الشاعر من خلال أساليب (الأمر والنهي والنفي) أن يظهر مقدار ما يتمتع به من أنفة ورفعة تجعلانه قادرا على إصدار الأوامر لمن حوله وتضمينها طائفة من النصائح والإرشادات التي قد ترفع من درجة الوعي لدى المتلقي .

١١ -لم يستعمل الشاعر من أدوات النداء سوى الأداة (يا) ولعل سبب ذلك إحساسه بالفرق الكبير بين تطلعاته وتطلعات أمته ، أو لبعده المكاني عن مسرح الأحداث ، وكذلك لقدرة هذه الأداة على استيعاب توتره الشعوري المتدفق من ذاته ، بسبب ما يوفره مد الصوت بالألف من تنغيم .

١٢ -استعمل الشاعر أسلوب الشرط لتحقيق الترابط العضوي بين أطراف القصيدة ، وجعلها وكأنها كتلة واحدة لا يمكن تجزئتها .

١٣ -أفاد الشاعر من أسلوب التقديم والتأخير ، لتوكيد فكرة ما ، ولإظهار أهميتها ، وكذلك لترتيب عناصر الجملة وإخضاعها لنظام موسيقي محكم .

١٤ -استعمل الشاعر أسلوب الحذف من أجل الإيجاز والاختصار ، ولإقامة وزنه الشعري ولإحداث نوع من التفاعل مع المتلقي الذي سيحاول أن يقترح بعض المفردات لسد النقص الحاصل في المكان المحذوف ، وهذا ما يحقق له لذة جمالية وفنية .

١٥ -استعمل الشاعر في قصائده كلها الأوزان الصافية – ما عدا قصيدتين – والسبب في ذلك ، ما تضمنه وحدة التفعيلة من حرية أكبر ومن موسيقى أيسر

، فضلا عن إنها لا تجعله مضطرا إلى الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها في نهاية الشطر .

١٦ -وقع اختيار الشاعر على وزن الرمل ليكون الأكثر وضوحا من غيره بالنسبة إلى ما تداوله الشاعر من أوزان (الرمل ، الرجز ، المتدارك ، الكامل ، الوافر ، المتقارب ، والبسيط) وسبب هذا الاختيار ما يحققه من هذا الوزن من انسجام داخل القصائد التي تعتمد الاسترسال الحكائي ، والمعتمدة على البناء الدرامي والقصصي .

١٧ -ساير الشاعر (أحمد مطر) من عاصره من الشعراء في استعمال تفعيلة (فاعل) في سياق المتدارك ، وانتشرت هذه التفعيلة في معظم قصائده التي أتت على هذا الوزن .

١٨ -على الرغم من الحرية التي جلبها الشعر الحر للشاعر المعاصر ، فيما يخص القافية ، إلا إن الشاعر (أحمد مطر) تمسك بها ، وذهب إلى ضرورة الإفادة منها ، لما تجلبه من تماسك وإيقاع وقدرة على تحديد نهايات الأشطر ، التي تكون متفاوتة في الطول .

١٩ - ارتفعت نسبة استعماله القافية المقيدة ، وتجاوزت النسبة التي أتت عليها القافية المطلقة ، وبهذا يكون الشاعر قد خالف ما جاء به العروضيون فيما يخص مقدار التقييد والإطلاق كما ساعد هذا الأمر على عدم بروز ظاهرة التدوير في قصائده ، لانتفاء الحاجة إليها .

٢٠ - يمثل التكرار وصوره الأخرى ظاهرة بارزة في نصوصه ، سواء أكان سبب الإتيان به ، تقوية الفكرة أم أن الغرض منه زيادة قوة الإيقاع الموسيقي .

٢١ - شكلت الصور الحسية النمط الأوفر من تشبيهات (أحمد مطر) لكون الهدف منها هو الإيضاح والبيان ، وإيصال الفكرة بصورة مجسدة وواضحة وبأسلوب فني إلى أكبر شريحة من متلقي شعره .

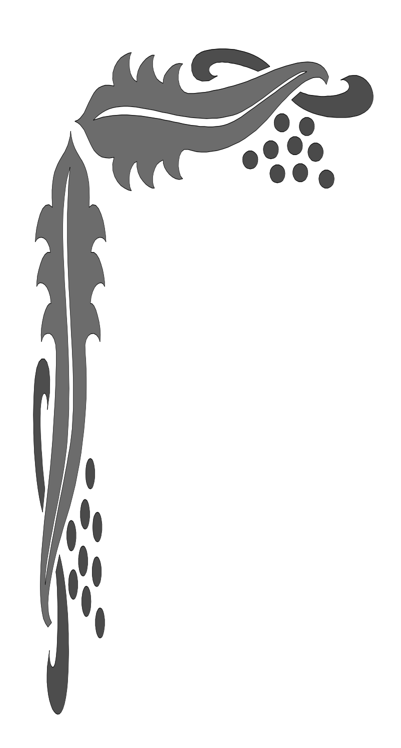
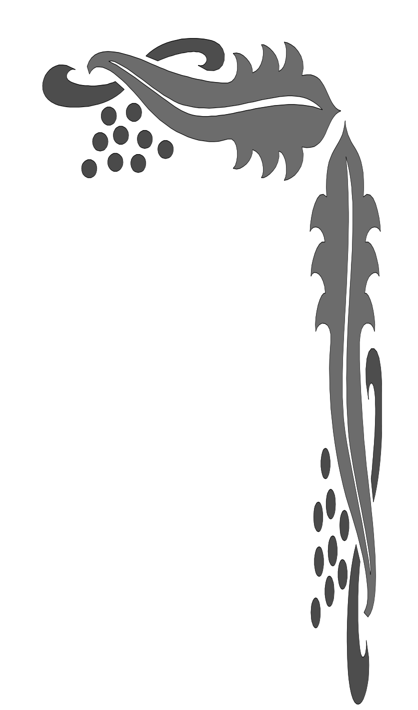
٢٢ - شكل التشخيص النسبة الأكبر من استعارات الشاعر ، بسبب رغبة الأخير في إحداث التفاعل مع المتلقي الذي يكون مطالبا بإعادة قراءة النص ، ومعرفة

الدلالة الصحيحة للعبارة التي أتى بها الشاعر عن طريق توظيف الحيوانات والجمادات .

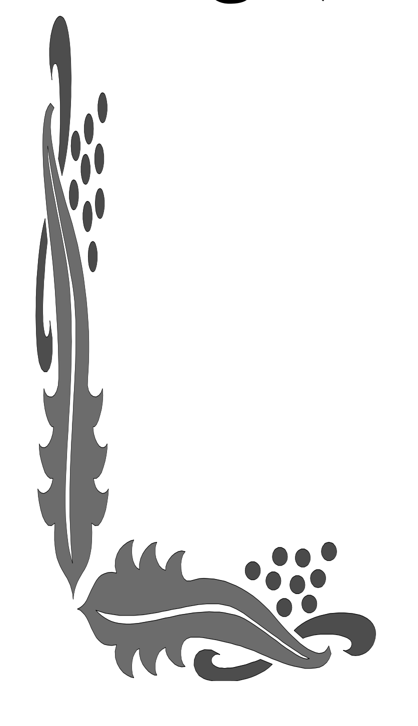
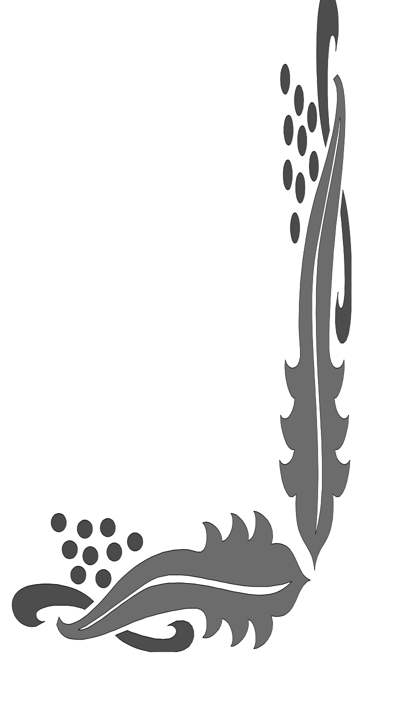
٢٣ - عكست الكناية بقوة ، واقع الفقر والحرمان الذي أصبح العربي يعيشه وأتى الشاعر بهذا الفن بتشكيلتين ، الأولى تتكشف عن طريق معرفة دلالة اللفظة أو العبارة ، والثانية لا يمكن الوصول إلى دلالتها الحقيقية إلا بعد إعادة قراءة النص بجملته ؛ قراءة تبحث فيما يبتغيه الشاعر من ألفاظه التي شكلت النص .

٢٤ - مكنت المفارقة الشاعر من توسيع الفضاء الدلالي لنصوصه ، إذ جعلت النص يحتمل قراءتين ، الأولى تبدأ من الشطر الأول ، والثانية تنشأ مع انتهاء المتلقي من قراءة الشطر الأخير والذي يجعل المتلقي يعمد إلى إعادة القراءة من جديد ، وإلى محاولة تشكيل دلالة جديدة للنص ، قد تختلف جذريا عن الدلالة الأولى التي توصل إليها المتلقي .

٢٥ - تميزت رموز الشاعر بفرعيها اللغوية والتاريخية - بغطائها الخفيف - الذي سرعان ما يزول ويكشف عن مبتغى الشاعر من الرمز ، كذلك فقد مكنت الرموز التاريخية الشاعر من محاكمة نقائض العصر الحديث ، بوساطة رمز سابق كانت له قصة أو موقف مكنه من العيش والخلود إلى هذا الوقت .

المصادر والمراجع

- ☒ القرآن الكريم .
- ☒ الإبداع في الفن والعلم ، حسن أحمد عيسى ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩ م .
- ☒ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، سلمى الخضراء الجيوسي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ٢٠٠١ م .
- ☒ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، عبد القادر فيدوح ، منشورات : اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٢ .
- ☒ أحمد مطر (لقاء) مجلة (الوطن العربي) ، العدد (٤٣١) ، ١٩٨٥ م .
- ☒ أحمد مطر ، شاعر بصري (لقاء) ، ثائر الأسدي ، جريدة (العراقي) ، العدد (٢٤) .
- ☒ إحياء النحو ، إبراهيم مصطفى إبراهيم ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥١ م .
- ☒ الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في (أغاني مهيار الدمشقي) ، عادل نذير بيري الحساني ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة القادسية ، ٢٠٠١ م .
- ☒ الأدب وفنونه ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، دار الفكر ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٧٦ م .
- ☒ أدونيس منتحلا ، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة ، يسبقها ما هو التناص ، كاظم جهاد ، مكتبة مدبولي ، ط٢ ، ١٩٩٣ م .
- ☒ أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين ، د : قيس إسماعيل الأوسي ، بيت الحكمة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ م .
- ☒ أساليب مستعارة من الفنون الأخرى في شعر الوطن المحتل ، د : صالح أبو اصبع ، مجلة (الأقلام) ، عدد (١٢) ، ١٩٧٧ م .

- ☒ الأسس الجمالية في النقد الأدبي (عرض وتفسير ومقارنة) د : عز الدين إسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط٣ ، ١٩٨٦ م .
- ☒ الأسس النفسية للتجريب الشعري ، د : ريكان إبراهيم ، مجلة (الأقلام) ، ع (١١– ١٢) بغداد ، ١٩٨٩ م .
- ☒ أسطورة الأدب الرفيع ، د : علي الوردي ، دار كوفان للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٤ م .
- ☒ الإسلام والأدب ، محمود البستاني ، المكتبة الأدبية المختصة الأولى ، قم – ايران ، ١٤٢٢هـ .
- ☒ الأسلوب والأسلوبية ، نحو بديل ألسني في النقد العربي ، عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٣ ، د . ت .
- ☒ أسلوبية البناء الشعري ، دراسة أسلوبية في شعر سامي مهدي ، أرشد محمد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط١ ، ١٩٩١ م .
- ☒ الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، د : فتح الله أحمد سلمان ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٠ م .
- ☒ أسماء الناس ومعانيها وأسباب التسمية بها ، عباس كاظم مراد ، بغداد ، ١٩٨٩ م .
- ☒ إشكالية المكان في النص الأدبي ، ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ م .
- ☒ أصول البيان العربي ، رؤية بلاغية معاصرة ، د : محمد حسين علي الصغير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ م .
- ☒ الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة نقدية في أصالة الشعر ، عدنان قاسم ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ط١ ، ١٩٨٠ م .

☒ الأصول في اللغة العربية وآدابها ، د : سميح أبو معلى ، مصطفى محمد الفار ، دار القدس للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، د . ت .

☒ الأصول في النحو ، أبو بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي (ت ٣١٦ هـ) تح . : عبد الحسين الفتلي ، مؤسسة الرسالة ، ط٤ ، ١٩٩٩ م .

☒ أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية في القاهرة ، ط٧ ، ١٩٦٤م .

☒ الإعلام : قاموس تراجم أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين ، خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط٤ ، ١٩٧٩ م .

☒ الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد مطر ، لندن ، ط٢ ، ٢٠٠١ م .

☒ أمالي المرتضى ، غرر الفوائد و درر القلائد ، للشريف المرتضى (علي بن الحسين الموسوي العلوي (ت ٤٣٦ هـ) تح : محمد أبي الفضل إبراهيم ، مكتبة ذوي القربى للنشر ، قم – إيران ، ط١ ، ١٣٨٤ هـ .

☒ أنوار الربيع في أنواع البديع ، علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت ١١٢٠ هـ) حققه وترجم لشعرائه : شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف – العراق ، ط١ ، ١٩٦٩ م .

☒ الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني ، البيان ، البديع) جلال الدين أبو عبد الله محمد بن قاضي القضاة – سعد عز الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني ، مكتبة النهضة ، بغداد – العراق ، د.ت .

☒ الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف – العراق ، ط١ ، ١٩٧٤ م .

☒ البخلاء ، عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) تح : طه الحاجري ، دار المعارف ، مصر ، د . ت .

☒ البلاغة العربية ، علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين ، طالب إسماعيل الزوبعي ، منشورات : جامعة قازيونس ، بنغازي ، ط١ ، ١٩٩٧ م .

☒ البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق ، د : محمد بركات حمدي ابو علي ، دار وائل للنشر ، عمان – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠١ م .
☒ بلاغة العطف في القرآن ، دراسة أسلوبية ، د : عفة الشرقاوي ، دار النهضة العربية ، بيروت – لبنان ، ١٩٨١ م .
☒ البلاغة والأسلوبية ، محمد عبد المطلب ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م .
☒ البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع) ، علي الجارم ، مصطفى امين ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران – إيران ، ط٣ ، ١٤٢١ هـ .
☒ البلاغة والتطبيق ، أحمد مطلوب – كامل حسن البصير ، دار الكتب ، جامعة الموصل ، ط٢ ، ١٩٩٩ م .
☒ البناء الشعري عند الشريف الرضي ، ناظم جبر عباس الحمداوي ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ م .
☒ البناء الفني لشعر العرجي ، سرى سليم عبد الشهيد العطار ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ م .
☒ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦ م .
☒ البيان والتبيين ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة – مصر ، ط٥ ، ١٩٨٥ م .
☒ تأصيل النص (قراءة في آيدولوجيا التناص) ، د : مشتاق عباس معن ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، ط١ ، ٢٠٠٣ م .
☒ تاريخ الرسل والملوك ، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، تح : محمد أبي الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ ، ١٩٦٥ م .
☒ تاريخ الشعر السياسي ، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٧٦ م .

- ☒ التبيان في البيان ، الحسين بن محمد بن عبد الله الطيبي (ت ٧٤٣ هـ) دار البلاغة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩١ م .
- ☒ تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين / مطبعة المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- ☒ تحليل الخطاب الشعري (رثاء صخر نموذجا) ، نور الدين السيد ، مجلة (اللغة والأدب) ، عدد ٨ ، شارع ديدوش مراد ، الجزائر ، ١٩٩٦ م .
- ☒ تحليل الخطاب الشعري (ستراتيجية التناص) د : محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ١٩٨٥ م .
- ☒ تحليل النص الشعري ، محمد فتوح ، النادي الثقافي ، جدة – السعودية ، ط١ ، ١٩٩٩ م .
- ☒ التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، (دراسة نقدية)، ثائر سمير حسن الشمري ، أطروحة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٤ م .
- ☒ التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم ، (دراسة دلالية مقارنة) عودة خليل أبو عودة ، مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٥ م .
- ☒ تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، شكري فيصل ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٤ ، د . ت .
- ☒ التعريفات ، الشريف الجرجاني (ت ٨١٦ هـ) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، د . ت .
- ☒ التفاعل النصي ، التناصية (Lntevtexthality) النظرية والمنهج ، نهلة فيصل الأحمد ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، د . ت .
- ☒ التقديم والتأخير في القرآن الكريم ، حميد أحمد عيسى العامري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٦ م .

- ☒ تلخيص البيان في مجازات القرآن ، الشريف الرضي ، تح : محمد عبد الغني حسن ، دار إحياء الكتب ، ١٩٥٥ م .
- ☒ التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) ن محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٤ م .
- ☒ التناص في شعر الرواد ، أحمد ناهم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٤ م .
- ☒ التناص في الشعر الغربي ، عبد الواحد لؤلؤة ، مجلة (الأقلام) ، العدد (١٠ ، ١١ ، ١٢) ، ١٩٩٤ م .
- ☒ توظيف المصطلح اللغوي في النص الجزائري المعاصر (بحث) د : مختار بوعناتي ، مجلة (اللغة والأدب) ، العدد (٨) ، جامعة وهران ، شارع ديدوش مراد ، الجزائر ، د . ت .
- ☒ جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، خيرة حمر العين ، منشورات : اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سوريا ، ١٩٩٦ م .
- ☒ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د : ماهر مهدي هلال ، دار الحرية للطباعة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، د . ت .
- ☒ جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) ، د : فايز الداية ، دار الفكر المعاصر ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٦ م . ط
- ☒ جماليات المكان ، جاستون باشلار ، ترجمة : ليون يوسف ، وعزيز عما نويل ، دار المأمون ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩ م .
- ☒ جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، أحمد الهاشمي ، الناشر : إسماعيليان ، ط١ ، د . ت .
- ☒ حدائق السحر في دقائق الشعر ، رشيد الدين محمد العمري المعروف بالوطواط ، نقله لأول مرة عن أصله الفارسي مع تعريب مقدماته ، وتوضيح حواشيه ، إبراهيم أمين الشواربي ، الناشر ، المكتبة الثقافية الدينية ، ط١ ، ٢٠٠٤ م .

- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي ، سي مورية ، ترجمة : سعد مصلوح ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٩ م .
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، صالح أبو إصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ م .
- الحكاية في أدب فاسكوبوبا وأحمد مطر ، مجلة (الأحداث) ، لندن ، ٢٦ / ٧ / ١٩٨٨ م .
- حين ينكسر الغصن الذهبي ، بنيوية أم طبولوجيا ، بيتر مونر ، ترجمة : جبار سعدون السعدون ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ١٩٨٦ م .
- الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تح : عبد السلام محمد هارون ، ط٢ ، ١٩٦٥ م .
- الخصائص ، ابن جني ، تح : محمد علي النجار ، دار الهدى ، بيروت ، ط٢ ، د . ت .
- خصائص الأسلوب في شعر العباس بن الأحنف ، فرحان بدري كاظم الحربي ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، ابن رشد ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ م .
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية ، د : عبد الله محمد الغذامي ، النادي الأدبي الثقافي ، المملكة العربية السعودية ، ط١ ، ١٩٨٥ م .
- دراسات في علم النفس الأدبي ، حامد عبد القادر ، القاهرة ، ١٩٤٩ م .
- دعاء الإمام علي (عليه السلام) دراسة نحوية أسلوبية ، محمد إسماعيل عبد الله ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٥ م .
- دفاع عن البلاغة ، أحمد حسن الزيات ، عالم الكتب ، القاهرة ، د . ت .

☒ دلائل الإعجاز ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٤٧١ أو ٤٧٤ هـ) ، تح : أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ن القاهرة ، دار المدني ، جدة ، ط٣ ، ١٩٩٣ م .

☒ دوري ذكي يلاحق الصياد ليقتنصه ، أنور ثابت ، مجلة (الخليج) ، الإمارات العربية ، ٢٣ / ١١ / ١٩٨٧ م .

☒ دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، محسن اطميش ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات ، ١٩٨٢ م .

☒ دينامية النص ، تنظير وإيجاز ، د : محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ١٩٨٧ م .

☒ ديوان امرئ القيس ، اعتنى به وشرحه ، عبد الرحمن المصطاوي ، مطبعة ثامن الحجج (٤) سوريا ، ط١ ، ١٤٢٥ هـ .

☒ ديوان الشريف الرضي ، تح : عبد الفتاح محمد الحلو ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٦ م .

☒ ديوان صفي الدين الحلي ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٠ م .

☒ ديوان الفرزدق ، قدم له وشرحه ، مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٤ م .

☒ رغيف النار والحنطة ، شاكر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، د . ت .

☒ رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨ م .

☒ الرمز الشعري عند الصوفية ، د : عاطف جودة نصر ، دار الأندلس ، ط٣ ، ١٩٨٣ م .

- ☒ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٨ م .
- ☒ الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، أمية حمدان ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧١ م .
- ☒ الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع ، أحمد كشك ن مكتبة النهضة المصرية ، د . ت .
- ☒ الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرحان ، دراسة نظرية تطبيقية ، د : علي إبراهيم ن الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢ م .
- ☒ زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت – لبنان ن ط٣ ، د . ت .
- ☒ الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام ، عبد الله الصائغ ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ م .
- ☒ سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ١٩٩٣ م .
- ☒ سقط الزند ، أبو العلاء المعري ، دار صادر ن بيروت ، ١٩٨٠ م .
- ☒ شاعر جديد يلفت الأنظار ، رجاء النقاش ، مجلة (المصور) ، ١٩٨٧ م
- ☒ شرح ابن عقيل ، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي المصري ، (ت ٧٦٩ هـ) ، الناشر : دار الميزان ، قم – إيران ، ط١ ، د . ت .
- ☒ شرح التلخيص في علوم البلاغة ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني ، شرحه وخرج شواهده محمد هاشم دويدري دار الحكمة، دمشق ، ط١ ،١٩٧٠ م .
- ☒ شرح ديوان الحماسة ، أبو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي ، تح : أحمد امين ، وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥١ م .
- ☒ شرح الرضي على الكافية ن رضي الدين الاستربادي ، تصحيح وتعليق : يوسف حسن عمر ، جامعة قازيونس ، ١٩٧٨ م .

- ☒ شرح المفصل ، موفق بن يعيش بن علي بن يعيش ، عالم الكتب ، بيروت – لبنان ، د . ت .
- ☒ شظايا ورماد (شعر) نازك الملائكة ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٤٩ م .
- ☒ الشعراء وإنشاد الشعر ، علي الجندي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٩٦ م .
- ☒ الشعر بين طاووس وغراب (لقاء) ، مجلة (الناقد) ، عدد (٦) ، د . ت .
- ☒ شعر التفعيلة والتراث ، النعمان القاضي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .
- ☒ شعر الحرب عند العرب ، نوري حمودي القيسي ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد – العراق ، ١٩٨١ م .
- ☒ الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٢ م .
- ☒ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث دور ، ترجمة : د : محمد إبراهيم الشوش ، منشورات : مكتبة منيمنة ، بيروت ، مطبعة عيتاني الجديدة ، بيروت ، ١٩٦١ م .
- ☒ الشعر والتجربة ، أرشابالد مالكش ، ترجمة : د : سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة : توفيق صايع ، بيروت ، ١٩٦٣ م .
- ☒ الشعرية العربية ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥ م .
- ☒ شعرية الوزن الاختيار المشروط ، د : عبد الكريم راضي جعفر ، مجلة (آفاق عربية) ، عدد (١١–١٢) ، ١٩٩٦ م .
- ☒ شفرات النص ، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد ، د : صلاح فضل ، دار الآداب ، ١٩٩٩ م .
- ☒ الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها ، وسنن العرب في كلامها ، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا ، تح : أحمد حسن بسج ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٧ م .

- صحيح مسلم بشرح النووي ، محي الدين ابي زكريا يحيى بن شرف النووي (ت ٦٧٦ هـ) ، خرَج أحاديثه : محمد بن عبادي بن عبد الحليم ، مكتبة الصفا ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ م .
- الصورة الأدبية ، د : مصطفى ناصف ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٥ م .
- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا ، د : أحمد علي الدهمان ، منشورات : وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ن دمشق ، ٢٠٠٠ م .
- الصورة الشعرية ، سي ، دي ، لويس ، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري وسلمان حسن إبراهيم ، مراجعة : (عناد غزوان إسماعيل) ، دار الرشيد للنشر ن بغداد ، ١٩٨٢ م .
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د : جابر عصفور ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٤٧ م .
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د : عبد القادر الرباعي ، عمان ، ١٩٨٠ م .
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقارنة بنيوية تكوينية ، محمد بنيس ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٥ م .
- الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب ، حسين خمري ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سوريا ، ٢٠٠١ م .
- العاطفة والإبداع الشعري ، دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرباع الهجري ، عيسى علي العاكوب ، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان ، دار الفكر ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢ م .
- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه ، جلال الحنفي ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٥ م .
- العروض والقافية ، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، عبد الرضا علي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٨٩ م .

- ☒ عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، أوين كرزويل ، ترجمة : جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥ م .
- ☒ علم الدلالة ، اف . بالمر ، ترجمة : مجيد الماشطة ، منشورات : الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ١٩٨١ م .
- ☒ علم النص ، جوليا كريستيفا ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٩١ م .
- ☒ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦ هـ) ، تح : محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، ١٩٧٢ م .
- ☒ عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر ، كمال أحمد غنيم ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨ م .
- ☒ الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي ، شحاذة علي الناطور مجلة (المورد) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، عدد (١٤) ، ١٩٨٤ م .
- ☒ فصول في الشعر ونقده ، د : شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١ م .
- ☒ فضاء متخيل مقاربات في الرواية ، حسين خمري ، منشورات الاختلاف ، الجزائر – الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٢ م .
- ☒ فلسطين في الأدب الروائي بين غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا ، كريم مهدي المسعودي ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨م .
- ☒ فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي ، د : أحمد عبد الستار الصاوي ، الهيئة (كذا) المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية ، ١٩٧٩ م .
- ☒ فن التقطيع الشعري والقافية ، د : صفاء خلوصي ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ط٥ ، ١٩٧٧ م .
- ☒ فن الشعر ، د : إحسان عباس ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٥ م .

- فن الشعر ، أرسطو طاليس ، مع الترجمة العربية القديمة ، وشروح الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٣ م .
- فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ، مصطفى الشكعة ، عالم الكتب ، بيروت ، ١٩٨١ م .
- في الرؤيا الشعرية المعاصرة ، د : أحمد نصيف الجنابي ، الجمهورية العراقية ، وزارة الإعلام ، د . ت .
- في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٧ م .
- في لغة الشعر ، د : إبراهيم السامرائي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، د . ت .
- في النحو العربي نقد وتوجيه ، د : مهدي المخزومي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، د . ت .
- القافية وأثرها في التوجيه الشعري ، هادي الحمداني ، مجلة (الأقلام) عدد (٧) ، بغداد ، ١٩٦٨ م .
- القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي (ت ٨١٧ هـ) ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٤٠٣ هـ .
- القزويني وشروح التلخيص ، أحمد مطلوب ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٦٧ م .
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صابر عبيد ، منشورات : اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠١ م .
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لوجتمان ، ط١ ، ١٩٩٥ م .
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٦٥م .

- ☒ قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨ م .
- ☒ قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، دار الفكر ، مكتبة الخانجي ، ط٢ ، ١٩٧١ م .
- ☒ القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي ، محمود البستاني ، مجمع البحوث الإسلامية ، قم – إيران ، ط١ ، ١٤١٤ هـ .
- ☒ قواعد الشعر ، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت ٢٩١ هـ) ، تح : رمضان عبد التواب ، دار المعرفة ، القاهرة – مصر ، ١٩٦٦ م .
- ☒ قواعد النحو العربي وفق نظرية النظم ، د : سناء حميد البياتي ، دار وائل للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ٢٠٠٣ م .
- ☒ الكافي في العروض والقوافي ، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي ، تح : حميد سعيد الخالصي ، مطبعة شفيق ، بغداد ، ١٩٨٢ م .
- ☒ الكتاب ، أبو بشر بن عثمان (سيبويه) ، تح : عبد السلام محمد هارون ، الهيئة (كنا) المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ م .
- ☒ كتاب التراث ، محمود عبد الله الجادر ، بهجة عبد الغفور الحديثي ، منشورات : مجلة (الطليعة الأدبية) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ م .
- ☒ كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، تح : محمد علي البجاوي ، محمد أبي الفضل إبراهيم ، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه ، ط٢ ، د . ت .
- ☒ كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي التميمي ، تح : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥ م .
- ☒ كتاب العروض ، أبو الفتح عثمان بن جني ، تح : أحمد فوزي الهيب ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٧ م .

- كتاب المنزلات ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد – العراق ، ١٩٩٥ .
- الكناية ، أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، محمد الحسن علي الأمين أحمد ، المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة – السعودية ، د . ت .
- الكناية في البلاغة العربية ، د : بشير كحيل ، مكتبة الآداب ، القاهرة – مصر ، ط١ ، ٢٠٠٤ م .
- كيف تمت هندسة فايروس اسمه ادونيس (بؤس الثقافة) ، محمد عمراني ، مطبعة برودار ، الرباط ، ط١ ، ١٩٨٨ م .
- لسان العرب ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ م .
- اللغة الشاعرة ، عباس محمود العقاد ، دار الإعلانات ، ١٩٦٠ م .
- لغة الشعر بين جيلين ، إبراهيم السامرائي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ م .
- لغة شعر الجواهري (دراسة نقدية) صبا علي كريم المعموري ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٥ م .
- لغة الشعر الحديث في العراق ، د : عدنان حسين العوادي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٥ م .
- لغة شعر ديوان الهذليين ، علي كاظم محمد علي المصلاوي ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، ١٩٩٩ م .
- لغة شعر الشريف الرضي ، أحمد عبيس عبيد المعموري ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٥ م .
- لغة الشعر العراقي المعاصر ، عمران خضير حميد الكبيسي ، الناشر : وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢ م .
- لغة الشعر العربي الحديث ، السعيد الورقي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٤ م .

☒ لغة الشعر عند الجواهري ، د : علي ناصر غالب ، دار الصادق (عليه السلام) بابل – العراق ، ط١ ، ٢٠٠٥ م .

☒ لغة الشعر عند السيد حيدر الحلي ، أحمد صبيح محسن الكعبي ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤ م .

☒ لغة الشعر عند الصعاليك (قبل الإسلام) دراسة لغوية أسلوبية ، وائل عبد الأمير خليل الحربي ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ م .

☒ لغة الشعر في جمهرة أشعار العرب ، باب (أصحاب المراثي) صبا عبد الستار سلطان العزاوي ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٥ م .

☒ اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧ م .

☒ اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة) ، محمد رضا مبارك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط١ ، ١٩٩٧ م .

☒ اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) جاكوب كورك ، ترجمة : ليون يوسف ، عزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٩ م .

☒ لغتنا الجميلة ، فاروق شوشة ، دار العودة ، بيروت ، د . ت .

☒ لقاء مع أحمد مطر ، عبد الكريم حسن ، مجلة (العالم) ، عدد (١٨٥) لندن ، د . ت .

☒ مالا تؤديه الصفة ، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة ، حاتم الصكر ، مهرجان المربد الشعري العاشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٩ م .

☒ مبادئ النقد الأدبي ، أ . ا . رتشاردز ، ترجمة : مصطفى بدوي ، مراجعة : لويس عوض ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، د . ت .

- ☒ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير ، قدمه وعلق عليه ، د : احمد الحوفي ، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، د . ت .
- ☒ مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، د : فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ م .
- ☒ المدخل لدراسة اللغة والأدب ن مجموعة من أساتذة قسم اللغة العربية ، جامعة قطر ، كلية الإنسانيات ، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع ، ط٣ ، ١٩٩٤ م .
- ☒ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب المجذوب ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط١ ، ١٩٥٥ م .
- ☒ المسار في النقد الأدبي ، د : حسين جمعة ، منشورات : اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . د . ت .
- ☒ مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر ، محمد أديوان ، مجلة (الأقلام) العدد (٤ ، ٥ ، ٦) ، د . ت .
- ☒ المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، بدر الدين بن مالك الأندلسي (ت ٦٨٦ هـ) المطبعة الخيرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٣٤١ هـ .
- ☒ مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي ، محمد عزام ، منشورات : وزارة الثقافة ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٥ م .
- ☒ المصطلح في الأدب الغربي ، ناصر الحاني ، دار الكتب العصرية ، بيروت ، ١٩٦١ م .
- ☒ معاني الحروف ، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي (٣٨٤ هـ) ، تح : د : عبد القادر إسماعيل شبلي ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة ، ط٢ ، ١٩٨٦ م .
- ☒ معاني النحو ، د : فاضل صالح السامرائي ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨١ م .
- ☒ معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ م .

- ☒ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتفسير ومقارنة) ، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، سوشبرس ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٥ م .
- ☒ معجم النقد الأدبي القديم ، أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩ م .
- ☒ المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام ١٩٤٥ م إلى عام ١٩٨٥ م ، ماجد قاروط ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ م .
- ☒ مغني اللبيب عن كتب الاعاريب ، ابن هشام الانصاري ن تقديم واشراف : حسن حمدان ، د : أميل بديع يعقوب ، منشورات : محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٨ م .
- ☒ المفارقة في شعر أحمد مطر (بحث) ، ثائر عبد المجيد العذاري ، جريدة (الدليل) العدد ١٤٣ ، ٢٠٠٧ م .
- ☒ مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) ، تح : عبد الحميد الهنداوي ، منشورات : محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٨ م .
- ☒ المفصل في علم العربية ، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، د . ت .
- ☒ المقتضب ، أبو العباس المبرد ، تح : عبد الخالق عظيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، د . ت .
- ☒ مقدمة ابن خلدون ، ابن خلدون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، د . ت .
- ☒ مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، د : نعيم اليافي ، دمشق ، ١٩٨٢ م .
- ☒ الملامح السردية في شعر عمر بن ابي ربيعة ، محمد صالح عبد الرضا عبد الله ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٢ م .

- ملحمة كلكامش ، ترجمة : طه باقر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، د . ت .
- من أسرار اللغة ، د : إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٧ ، ١٩٨٥ م .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني ، تح : محمد الحبيب بن الخوجه ، دار الكتب المشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ م .
- الموت في شعر السياب ونازك الملائكة (دراسة مقارنة) ، عيسى سلمان درويش ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ م .
- الموت في الفكر الغربي ، جاك شورون ، ترجمة : كامل يوسف حسن ، مطبعة الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٤ م .
- موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) دي – سي ، ميونك ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد – العراق ، د . ت .
- موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٣ ، ١٩٦٥ م .
- موسيقى الشعر العربي ، د : شكري محمد عياد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٨ م .
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، أحمد الهاشمي ، المكتبة التجارية الكبرى ، د . ت .
- ناصر السعيد (مناضل سعودي) ، (مقال) مجلة الجزيرة العربية العدد (١٦) ، ١٩٩٢ م ، عن شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت) .
- نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي ، د : سناء حميد العبيدي ، منشورات : جامعة قازيونس ، بنغازي ، ط١ ، ١٩٩٨ م .
- نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، واوستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ م .
- نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩م .

☒ نظرية اللغة في النقد العربي ، د : عبد الحكيم راضي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د . ت .
☒ النقد الأدبي الحديث ، د : محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر ، للطباعة والنشر ، والتوزيع ، د . ت .
☒ نقد الشعر ، أبو فرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧ هـ) ، تح : د : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، د . ت .
☒ النقد اللغوي عند العرب ، د : نعمة رحيم العزاوي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨ م .
☒ وصف اللغة العربية دلاليا ، محمد يونس علي ، منشورات : جامعة الفاتح : ليبيا ، ١٩٧٣ م .
☒ الوعي والفن ، غورغي غاتشيف ، ترجمة : نوفل نيوف ، مراجعة : سعد مصلوح ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٠ م .